

EL ESTADO MENTAL,

SEPTIEMBRE 2014. NÚMERO

5€ IVA INCLUIDO

4



DIÁLOGO INTERGENERACIONAL
FORGES & FRAGUAS

+ PROYECTOS:

Alex Reynolds • Lilli Hartmann
Miguel Trillo • Cristina de Middel

**CAMINAR:
INSTRUCCIONES**
Isaac Monclús
p.6

**IAIN SINCLAIR
EL OCASO
DEL TERRITORIO**
Javier Calvo
p. 8

REENACTMENT
Bruno Galindo
p.34

**ENTREVISTA
A EMMANUEL
CARRÈRE**
p.115

**MI QUERIDA
EXPAÑA**
Amador Fdez-Savater
& Guillem Martínez
p.50

DEADLINE
Will Steacy
p. 40

**DESPEDIDA
Y CIERRE**
Miguel Mora
p. 43

**PEQUEÑO
LIBRO DE
LA VERDAD**
Lilli Hartmann
p.105



**ALGUNAS
CONSIDERACIONES
SOBRE LA ACTUAL
CAÍDA LIBRE**
Félix de Azúa
p.38

**SUNSHINE
GHETTO**
Iván López Munuera
p.137

**QUÉ COÑO
ES EL AGUA**
Álvaro Marcos
p.20

**NO ESTÁN
EN VENTA
A NINGÚN
PRECIO**
Amanda Petrusich
p.126



Paseo.exe **Luis Montero** p.16 — La tableta no piensa **Javier Sampedro** p.28 — Jacksonismo **Peio Aguirre** p.65 — Zaragoza contra la provincia **Sergio del Molino** p.68 — Un perro y un sol para Panero **Bruno Montané** p.72 — Arte religioso y arte pornográfico **Ángel González García** p.74 — ¡Dinamita! **Pedro G. Romero** p.71 — Funerales anómalos del arte contemporáneo **Fernando Castro Flórez** p.78 — Diario chino **Ray Loriga** p.83 — Arquitectura **G. Guillermo López** p.86 — Diccionario escéptico **Miguel-Anxo Murado** p.90 — La herencia inmaterial **Sabel Gavaldon** p.92 — La historia no se repite pero rima **Manuel Segade** p.96 — Claveles y tomates **Eduardo Iglesias** p.99 — Gastroapocalipsis **José Manuel Ruiz** p.101 — Peregrinajes NYC **Marcos Giralt Torrente** p.132 — Seísmos, vino, arte **Manuel Saiz** p.142

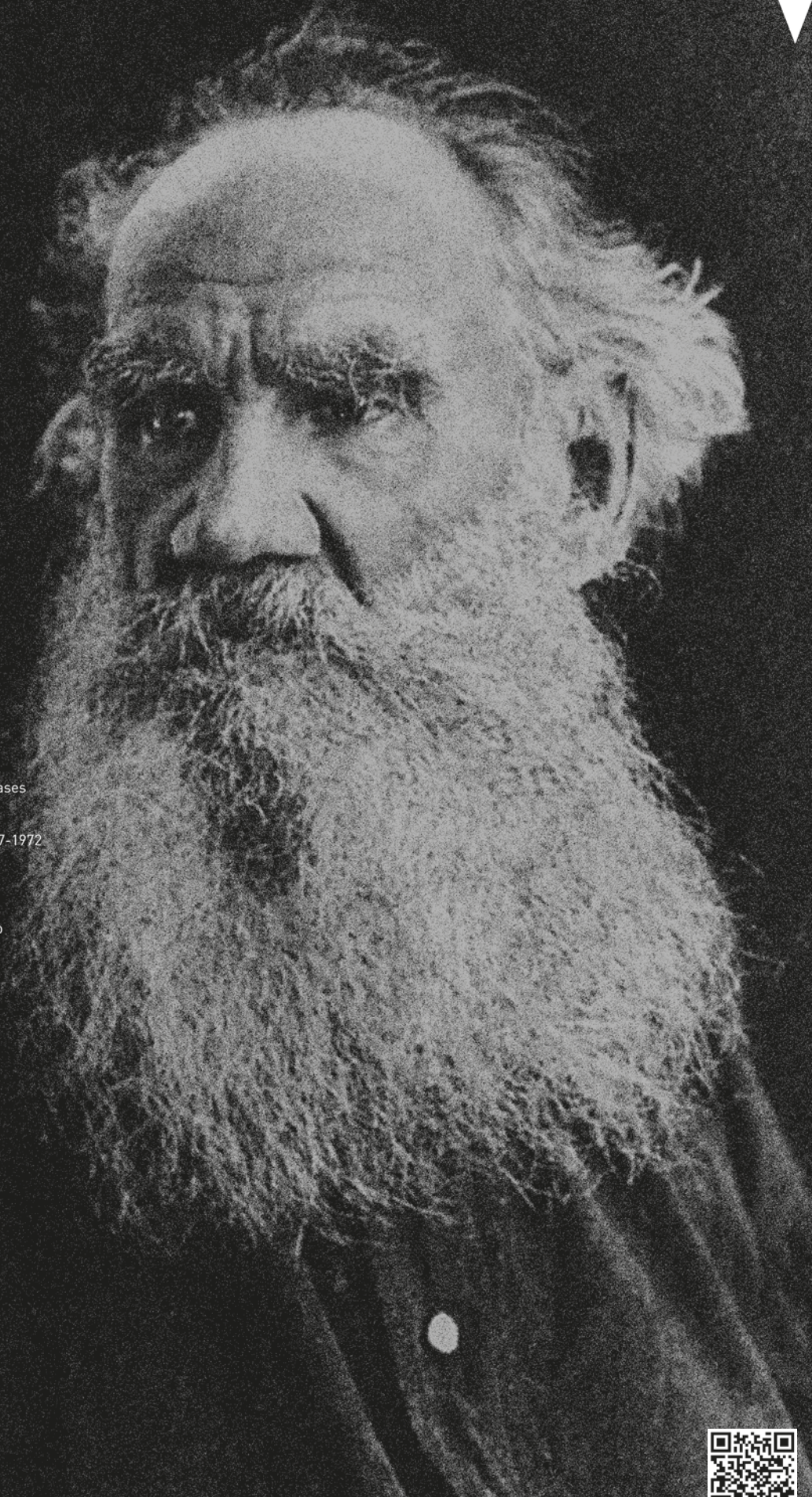


Dicen que se aman, pero desconfían, ninguno quiere ser un iluso en manos del amor. Hacen juramentos, se prometen futuros, se sacan fotos en la playa con el móvil, se retratan para una posteridad que tal vez no exista. Alargan los brazos, pero la cámara está irremediabilmente cerca de sus miedos. (p.83)

ISSN 2173-1934



WWW.ELESTADOMENTAL.COM



VON

Visual and sound explorations
vonarchives.com

Available releases

Jacob Kirkegaard

40 days of silence
VON019 LP
Edition of 500

Carlos Casas

1812
VON018 DVD
Edition of 300

Prurient/Nico Vascellari

Jesus
VON017 2xLP
Edition of 500

Aldo Tambellini

Catholic Works 1966-76
VON014 2xDVD [VCS]
Edition of 1000

Z'EV

EyEar
VON011 DVD
Edition of 500

John Duncan

The Tailing
VON010 DVD
Edition of 500

Prurient/Carlos Casas

Vezdekhod
VON008 DVD
Edition of 500

Forthcoming releases

Rumil Vildanov

Kino Variants 1967-1972
VON 2xLP [VCS]
Edition of 500

Thomas Köner

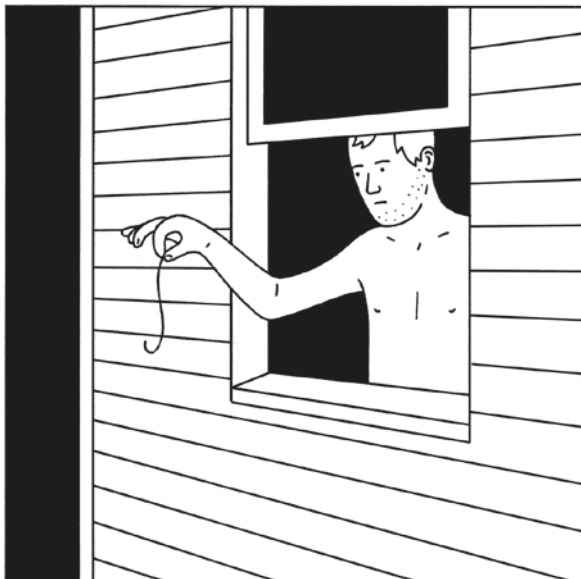
Futurist Manifesto
VON DVD
Edition of 500

Phill Niblock

THIR
VON DVD [VCS]
Edition of 1000



EX NOVIA





BERNARD
RUDOLFSKY



JOSÉ GUERRERO, GRANADA



ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA



RELIGIÓN
ARTE
POBABLE
PORNOGRAFÍA



ediciones asimétricas

101

Excusas

Cómo se legitima el arte

Manuel Saiz

decreatedBOOK

LA IDEA DE ARTE

MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
17 DE JULIO - 14 DE DICIEMBRE DE 2014



CAMINAR

Tres acercamientos a la idea de caminar:

La historia romántica y literaria del paseo, por Isaac Monclús; la caminata como acto de combate en el trabajo político de Iain Sinclair, y el deambular en tiempos de Google Maps, por Luis Montero.

p. 6-17

ATENDER

Conseguir espacio vital para poder mantener la atención se ha convertido en el mayor de los lujos:

Álvaro Marcos sobre peces, pantallas, algoritmos, arborescencias y dignidad en un mundo complejo.

Sobredosis de información: La tableta no piensa, por Javier Sampedro.

p. 20-29

RECREAR

El mundo es una gigantesca amalgama de materiales remezclados:

Poly-Spam. Proyecto artístico de Cristina de Middel.

Reenactment, por Bruno Galindo.

p. 30-37

EL MOMENTO DE CONSTRUIR UN NUEVO EDIFICIO

Un diálogo sobre los cambios que están produciendo las nuevas tecnologías de la información en la vida política de nuestras sociedades.

Carlos Barbudo y Pedro Abellán.

Algunas consideraciones sobre la actual caída libre. Félix de Azúa.



Despedida y cierre. Notas sobre la transformación de los medios de prensa a partir del cierre del *Philadelphia Inquirer*. Miguel Mora.

Mi querida España. Un diálogo con Amador Fernández-Savater y Guillem Martínez sobre el fin de régimen y la emergencia de una nueva cultura política. Fidel Moreno.

p. 23-27 y 38-57

— EL ARTE EN SÍ —

Qué fue del Jacksonismo, por Peio Aguirre.

p. 65-66

El fuego inextinguible de Harun Farocki, por Carlos Casas.

p. 67

Transferencias no necesariamente exactas, por Mariano Mayer.

p. 70-71

Arte religioso y arte pornográfico, por Ángel González García.

p. 74-75



Funerales anómalos del arte contemporáneo, por Fernando Castro Flórez.

p. 78-80

Ciertas formas de hedonismo: Arquitectura G, por Guillermo López.

p. 86-89

Donde el pop pierde su forma, por Sabel Gavaldon.

p. 92-95

La historia no se repite pero rima, por Manuel Segade.

p. 96-98

Sunshine Ghetto, por Iván López Munuera.

p. 137-141

Seísmos, vino, arte, por Manuel Saiz.

p. 142-144

EL ESTADO MENTAL, 3ª Época — N°4

En este número han participado:

Robert Sergel, Isaac Monclús, Tim Eitel, Javier Calvo, Karen Robinson, Luis Montero, Alex Reynolds, Álvaro Marcos, Frank Kalero, Carlos Barbudo, Pedro Abellán, Javier Sampedro, Mrzyk & Moriceau, Cristina de Middel, Bruno Galindo, Félix de Azúa, Will Steacy, Miguel Mora, Guillem Martínez, Amador Fernández-Savater, Fidel Moreno, Luis Navarro, Miguel Trillo, Peio Aguirre, Carlos Casas, Sergio del Molino, Bruno Montané, Ángel González García, Mariano Mayer, Luis Asín, Pedro G. Romero, Antonio Fraguas 'Forges', Toño Fraguas, Fernando Castro, Domingo Sánchez Blanco, Álex Sánchez, Alexandre Serrano, Ray Loriga, Guillermo López, Igor Urdampilleta, Aitor Fuentes, Jordi Ayala-Bril, Jonathan Arnabat, Adrià Cañameras, Miguel-Anxo Murado, Sabel Gavaldon, José Luis Gallero, Manuel Segade, Efrén Álvarez, Eduardo Iglesias, Fátima de Burnay, José Manuel Ruiz Blas, Alberto Flores, Lilli Hartmann, Rubén Verdú, Susannah Hunnewell, Andrea Aguilar, Oscar Noguera,

Íñigo F. Lomana, Dennis Low, Amanda Petrusich, Iker Seisdedos, Marcos Giralte Torrente, Iván López Munuera, Manuel Saiz.

Agradecemos la colaboración de:

Galerie EIGEN + ART, The Pace Gallery, Anagrama, RBA, Tusquets Editores, Pre-Textos, Xordica, Penguin Random House, Candaya, Destino, Seix Barral, Salto de Página, Acantilado, Alfaguara, Sub Rosa, Julián Rodríguez, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Ediciones Asimétricas, The Philip Larkin Society, Elisabeth Watson (Scribner), Harry Smith Archives, Earthquake Research Institute (Universidad de Tokio), Tokyo Cartographic Co. Ltd.

Fe de errores: En el número 3 de El Estado Mental, el reportaje *A Period of Juvenile Prosperity* se publicó gracias a la cortesía del artista, y de M+B Gallery / Yossi Milo Gallery.

— CREACIÓN —

ROBERT SERGEL
TIM EITEL
ALEX REYNOLDS
WILL STEACY
MRZYK & MORICEAU
OSCAR NOGUERA
EFRÉN ÁLVAREZ
FÁTIMA DE BURNAY
ALBERTO FLORES

— PROYECTOS —

Cristina de Middel (Alicante, 1975) es fotógrafa. Su trabajo juega con arquetipos y reconstrucciones, y cuestiona la propia veracidad de la fotografía como documento. Es autora del exitoso proyecto *The Afroman* (2012), donde escenifica el *reenactment* de un programa espacial en Zambia en los años 60. Ha recibido los premios PhotoFolio Arles 2012, Deutsche Börse Prize, POPCAP' 13 e Infinity Award del International Center of Photography in New York. Vive y trabaja en Londres.

p. 30



Lilli Hartmann nació en Alemania. Ha estudiado en Londres en el Royal College of Art (Ma) y el Chelsea College of Art (BaHons). Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente en exposiciones colectivas e individuales, como el Murmansk Art Museum, Castlefield Gallery, 'Flaggfabrikken' Kunsthall Bergen, Beaconsfield Londres, CA2M Móstoles y Neue Froth Kunsthalle, Brighton. Sus películas han sido seleccionadas para el London LLFG BFI Film Festival y el LLFF Film Festival en Canadá.

p. 105

Miguel Trillo, fotógrafo, nació en Jimena de la Frontera (Cádiz) en 1953. Desde finales de los años 70, ha viajado por ciudades de todo el mundo retratando a jóvenes y adolescentes. Esta acumulación intencionada que publica bajo el título de *CosmoPop* podría ser una antología de microrrelatos o páginas arrancadas de un álbum de cromos.

A partir del 18 de septiembre se podrá visitar en el espacio Tabacalera, en Madrid, su exposición *Afluencias-Costa Este, Costa Oeste*, con retratos actuales realizados en tres países antitéticos: Estados Unidos, Vietnam y Marruecos.

p. 58



Forges & Fraguas

Invitamos a Toño Fraguas (Madrid, 1975), periodista y profesor de gestión cultural, a mantener una conversación gráfica con su padre, Forges (Madrid, 1942), que acaba de cumplir cincuenta años de carrera como humorista, sobre cómo ha cambiado la vida de una generación a otra.

p. 76

Diccionario escéptico, por Miguel-Anxo Murado p. 90

Susannah Hunnewell entrevista a Emmanuel Carrère sobre el arte de la no ficción. p. 115

Una cartografía de la desolación: Íñigo F. Lomana rastrea la huella poética de Philip Larkin en sus objetos personales. p. 121

La salvaje y obsesiva caza de los discos de blues de 78 revoluciones más raros del mundo, por Amanda Petrusich. p. 126

Marcos Giralt Torrente relata en forma de diario su reciente viaje a Nueva York. p. 132

Editor:
José María Lafuente

Editor ejecutivo:
Borja Casani

Coordinación de redacción:
Toño Angulo Daneri antonio@elestadomental.com

Redacción:
Bárbara Mingo barbara@elestadomental.com
Fidel Moreno fidel@elestadomental.com
(coordinación del Dietario web)
Bruno Galindo bruno@elestadomental.com
(coordinación de EEM-Radio)

Editores asociados:
Andrea Aguilar, Sonia Berger, David Bestué, Ernesto Castro, Sato Díaz, Ignacio Echevarría, Elsa Fernández-Santos, Rodrigo Fresán, Javier Lafuente, Ray Loriga, Ginés Martínez, Germán Pose, Álex Sánchez, Iker Seisdedos.

Corrección de textos:
Olafo

Coordinación de comercio electrónico:
Marta Valdivieso marta@elestadomental.com

Gestión y dirección administrativa:
Marga Conde marga@elestadomental.com

Desarrollo web y coordinación informática:
Ignacio Díaz-Roncero nacho@elestadomental.com

Diseño de apps:
Yalyaki — www.yalyaki.com

Diseño gráfico:
Setanta — www.setanta.es

Impreso en Jomagar Artes Gráficas. Móstoles, Madrid.

Distribuido en quioscos por GDE Revistas.
M-206, km 4,5 28890 Madrid.
Tel. 902 548 999

Distribuido en librerías de Madrid y Castilla-La Mancha por Machado Grupo de Distribución.
Tel. 916 324 893
machadolibros@machadolibros.com

Distribuido en librerías del resto de España por Les Punxes Distribuidora SL.
Tel. 902 107 581
punxes@punxes.es

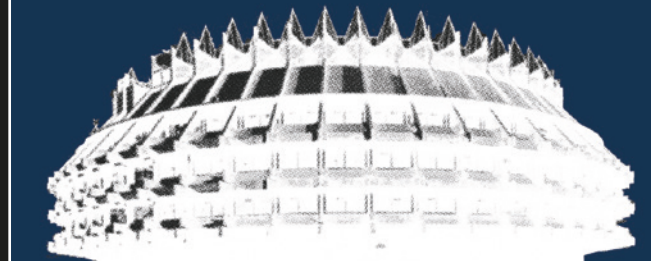
Editado por El Estado Mental SL
Calle Tamayo y Baus, 6. Bajo.
28004 Madrid

Depósito Legal: M-2471-2011 / ISSN: 2173-1934

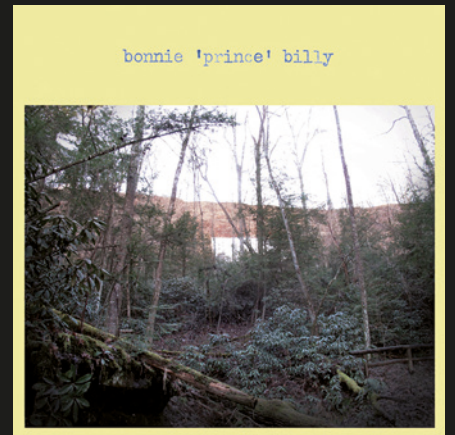


SON HOUSE AND OTHER GREAT DELTA BLUES SINGERS

SON HOUSE AND OTHER GREAT DELTA BLUES SINGERS
VV.AA.
LP



ESCONDE TUS ALAS EN LA TORRE FANTASMA
LOS CARAMELOS
LP



CAMINAR: INSTRUCCIONES

Isaac Monclús

Hay una escena en *Gente en sitios*, la película de Juan Cavestany, en la que un tipo ha olvidado cómo caminar. “¿Qué te pasa?”, le pregunta otro. “Que he olvidado caminar.” “Joder... Es fácil, mira.” “Coño, ¡gracias!” Parece absurdo, y de hecho lo es. Aunque no es una tontería. Primero un pie, un leve balanceo, luego el otro, y así sucesivamente. Así empieza todo. De eso va la cosa.

El que alguna vez fue el arte de caminar es hoy una práctica en decadencia, cuando no un deporte de riesgo. El tráfico, las consecuencias de la urbanización desenfrenada o la vida ultraconectada que llevamos están convirtiendo el acto de caminar en un puro exotismo. Poco importa que alguna vez fuese “una forma de dejarse llevar”, “el placer más barato y no especialmente burgués-capitalista” o sencillamente “un capricho”, según la definición de Franz Hessel, el autor de *Paseos por Berlín*. Tampoco que fuese un “don”, que es como Henry David Thoreau, el padre de la desobediencia civil, bendijo al acto de deambular.

Caminar tiene más que ver con eso que hacemos cuando vamos a la máquina del café, cuando enfilamos el trasbordo de una línea de metro a otra, o —en los casos más extremos— con la manera en que llegamos al gimnasio a dejarnos el alma en una icinta de caminar! Menos, en cambio, con el entusiasmo con que celebramos los primeros pasos de un niño, la felicidad contagiosa que se apodera de los cuerpos de los amantes cuando acompañan el paso o la alegría colectiva de quienes se reconocen en una manifestación aunque no se hayan visto nunca antes. Dime cómo caminas y te diré quién eres, alardeaba Honoré de Balzac en su *Théorie de la démarche*, en la que se jactaba de haber inventado una ciencia nueva. “Os preguntaría por qué tanto énfasis para ciencia tan prosaica, por qué tanto ruido a propósito de levantar el pie. ¿No sabéis que la dignidad en todas las cosas está siempre en razón inversa a su utilidad?”

Sinónimo de utilidad o desinterés, de placer o de ansiedad, de escapismo o de subversión, caminar es la forma más antigua de transporte sobre dos piernas, escasamente mejorada con el paso del tiempo; que yo sepa, todavía no se ha fabricado un robot que camine convincentemente. Aunque siempre ha habido caminantes, no es hasta el siglo XVIII que se convierte en una actividad diferenciada, un acto —digamos— cultural. Jean-Jacques Rousseau será el primer caminante militante: “Nunca soy más yo mismo que cuando camino”. La querencia por la soledad, una arraigada desconfianza en la sociedad, la comunión con la naturaleza y una confianza ilimitada en sus percepciones darán lugar a una auténtica revolución cultural. Desde entonces, caminar será el escenario en que ejercitar el pensamiento y la reflexión. No será el único, hay una larga lista de autores y escritores filosóficos que se lo tomaron al pie de la letra. El horror que sentían Nietzsche, Kierkegaard, Wordsworth o Dickens por el escritorio sólo es comparable al desprecio que sentía el también caminante Rimbaud por la gente sentada.

Rétif de la Bretonne, E. T. A. Hoffmann, Marcel Proust, Louis Aragon, Gary Snyder, Frank O'Hara... Cualquiera diría que sólo han caminado los hombres. Resulta irónico entonces que el mejor ensayo sobre caminar lo haya escrito una mujer. En su maravilloso *Wanderlust* [de próxima publicación en Capitán Swing], Rebecca Solnit aborda la historia del caminar en clave de historia cultural. Como

además de ensayista es activista, no deja para más tarde el potencial político y ciudadano de nuestras actitudes hacia el caminar, ni cómo la política de género ha hecho muy distinto caminar para hombres y para mujeres, o de qué manera caminar previene contra los excesos de la teoría cuando éstos se hacen a costa de nuestra fisicidad, de qué puede hacer un cuerpo, como en los delirios nómadas del posmodernismo o la cháchara de las extensiones en la era digital, a la sazón la última esfera de privatización.

La “historia no escrita” del caminar rebosa, paradójicamente, de textos. Con una literatura propia, casi un canon. Está compuesto de narraciones y ensayos, de crónicas y de poesía, de tratados y de canciones, contrapunteado por decenas de pliegos de materia textual oscura: autobiográficos, de cartas y hasta de legajos de leyes. De William Hazlitt a Virginia Woolf, de Robert Louis Stevenson a Javier Pérez Andújar, de Charles Baudelaire a Walter Benjamin, de John Clare a George Orwell, de Walt Whitman a W. G. Sebald. Es tan potente y fascinante que si uno se sumerge en ella corre el riesgo de que le pase como al personaje de Gógol del que hablaba Nabokov, que al final no sabe si está en medio de una frase o de una calle. También leer sobre caminar determina nuestra manera de caminar. Tal vez por eso la literatura sobre caminar es prolija en afinidades y correspondencias, en acentos autobiográficos. Caminar nos recuerda que vivimos en un continuo entre el presente y el pasado, el de los otros y el propio.

El siglo XVIII será tan generoso con el caminar que hasta lo convertirá en un género literario. Desde luego, caminar por la ciudad no es nada nuevo, pero tampoco es tan viejo. Sencillamente, no era un sujeto de escritura. Y a pie nos adentramos en las transformaciones de la ciudad, en la separación de lo rural y lo urbano, en la invención de la naturaleza. “Cuando caminamos, nos dirigimos naturalmente hacia los campos y los bosques: ¿qué sería de nosotros si sólo paseásemos por un jardín o por una avenida?”, se preguntará Thoreau. “La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada cual en su interés particular” que tanto repugnara a Engels, o la carnavalesca descripción de la multitud londinense de Wordsworth en *Preludio*, son ejemplos de un permanente *tour de force* con la ciudad, aunque también por afilar el lenguaje gracias al que apoderarse de ella. El ajetreo, la multitud, lo familiar, lo extraño. En la lectura en que Lorca presentó *Poeta en Nueva York* casi se disculpa por no haberlo titulado Nueva York en el poeta. De Certeau sugerirá que la ciudad es un lenguaje hablado por caminantes, de ahí que el riesgo de su desaparición sea también el de las ciudades mismas.

Durante un tiempo fue relativamente habitual oír a gente que decía que no iba a las manifestaciones a pasear. *Tutto a posto*, que dirían los Corleone. Porque manifestarse, marchar, poco o nada tiene que ver con pasear. Aunque, eso sí, las demostraciones de poder ciudadano son tan sospechosas para algunos como los paseantes so-

litarios. Caminar nos recuerda que vivimos en un continuo entre lo individual y lo colectivo. Lo contrario de una marcha es una parada militar, que es esa forma de caminar en la que los que caminan son intercambiables. Como señala Barbara Ehrenreich, los festivales de la Revolución francesa tendrán como objetivo neutralizar a las enojosas masas populares para convertirlos en meros espectadores. Ya que estamos, resulta llamativo lo poco que se ha escrito sobre el júbilo colectivo... El XIX francés fue un siglo especialmente movido socialmente. Tras la aniquilación de la Comuna, en 1871, la *bohème dorée* encontrará un nuevo objeto de escarnio, el blanco de su miedo y de su asco: el populacho, los pobres libres. Contra todo pronóstico, y según César Rendueles, más de dos siglos después “nos vemos a nosotros mismos como antes los ricos veían a las clases peligrosas. Hemos incorporado el elitismo a nuestro genotipo ideológico”.

Los situacionistas cifraban el número ideal de caminantes en tres o cuatro, una cantidad que recuerda sospechosamente a la de un grupo de amigos saliendo de copas. En cualquier caso, pocos colectivos han encajado tanto en el imaginario de la ciudad. Debord y los suyos no sólo responderán al consumismo de posguerra, sino que también inventarán una práctica, la psicogeografía, y una técnica, la deriva, tan deudora a su pesar de la *flânerie* baudelairiana como del azar arcaico y enamoradizo de los surrealistas, por mucho que la postulasen como una suerte de anti-paseo lúdico. Si me resultan antipáticos es porque sus crónicas son decepcionantes y esquemáticas, una especie de claudicación del lenguaje. Uno entrevisté de lo que están hablando sólo al trasluz. Cuando pensamos en las transformaciones urbanísticas de París pensamos en Hausmann y en los bulevares, cuando la verdadera transformación, la que dará lugar a la ciudad que conocemos hoy, tendrá lugar en esos años. Como ha recordado el escritor y editor Eric Hazan, durante los años cincuenta y sesenta es cuando se expulsa a los pobres y los proletarios del centro de la ciudad. El París situacionista fue una mezcla de dipsópolis juvenil y persecución de un mundo en desaparición que hoy las revistas de tendencias no tendrían ningún pudor en llamar “auténtico”. Ironías del destino, ha sido al otro lado del canal de La Mancha donde la psicogeografía ha vivido una segunda juventud. Eso sí, con el humor que siempre le faltó a Debord, cortesía —nobleza obliga— de Stewart Home. Toda una generación de caminantes expertos, con Iain Sinclair a la cabeza. Como la de los situacionistas, la suya será una ciudad de desapariciones, las perpetradas por la revolución social y urbana del thatcherismo, pero, a diferencia de aquéllos, también lo será de apariciones. Su mezcla de contracultura setentera y su anti-thatcherismo entroncan además con una potente tradición subterránea de escritores como William Blake, Daniel Defoe o John Bunyan, en una suerte de chamanismo urbano que no ha renunciado a la escritura y que a veces recuerda al *stalker* de Tarkovski, la determinación, precisión y lentitud de cuyos movimientos parece que le hagan poder vivir en varias realidades temporales a la vez.

Le Corbusier, probablemente uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX, sufre una extravagante revelación precisamente durante un paseo, en el veranillo de San Martín de 1924, caminando por los Campos Elíseos. Lo que primero le aterroriza y le hace recordar los años de su juventud, cuando “la calle nos pertenecía; cantábamos en ella, discutíamos en ella”, no tarda en convertirse en una entrega fatal a la amenaza del tráfico: “¡Coches, coches, rápidos, rápidos! Uno se siente embargado, lleno de entusiasmo, de alegría... la alegría del poder. El simple e ingenuo placer de estar en medio del poder, de la fuerza. Uno participa de él. Uno toma parte en esta sociedad que comienza a amanecer”. En este episodio, según Marshall Berman, se cifra la entrega del arquitecto al automóvil, el pistolazo de salida del odio infinito del urbanismo moderno por la calle y, en último extremo, por las ciudades mismas.

La experiencia urbana de la última década, por lo menos en Barcelona, que es la ciudad donde vivo, se parece insidiosamente a un documento que por raro es extraordinario, una suerte de carta magna de bolsillo del absolutismo en versión peripatética. Son las

instrucciones para pasear por los jardines de Versalles. Apenas ocupan tres hojas y están redactadas por el propio Luis XIV, el Rey Sol. Es decir, son de obligado cumplimiento esté él o no. Suenan más o menos así: ven aquí, mira esto, súbete allá, haz tal, experimenta cual. Si se quiere, es la precuela regida de todas las guías turísticas por venir. También podrían pasar por el sueño húmedo de todo urbanista. Lo interesante, y por eso el símil, es cómo retrata una experiencia de poder que se cree capaz de administrar desde arriba la vida pública hasta en los menores detalles.



Tim Eitel, *Abend* (2003)

Un prodigio tecnológico de proporciones mitológicas, un ejército de cortesanos vestidos a la última y un aparato de propaganda cultural y política sin parangón, al que le falta sólo una cosa: la voluntad de que los ciudadanos lo sean realmente.

Es entonces, y en plena emergencia de los nuevos movimientos municipalistas de ruptura, cuando me acuerdo de la exhortación de Franz Hessel a “descubrir la ciudad, visitar los barrios”; de mi consigna favorita de los zapatistas, “caminar preguntando”, que parece que inspire a aquéllos; del título del himno de un club de fútbol por el que mi padre sentía una querencia particular, “Nunca caminarás solo”; de expresiones tan afortunadas como la de Virginia Woolf cuando habla de la “república de los caminantes” y, por encima de todas ellas, de una vieja imagen benjaminiana con la que el filósofo alemán cifraba su visión temprana del igualitarismo: “caminar juntos”.

Isaac Monclús es gestor cultural y programador independiente.

Su último proyecto fue el ciclo de conferencias y proyecciones *Imaginarios de la juventud*, en La Casa Encendida.

Entre otros asuntos, ultima una antología de textos sobre caminar, de próxima publicación.



IAIN SINCLAIR EL OCASO DEL TERRITORIO

En cuatro décadas de trabajo subterráneo, el escritor y cineasta londinense Iain Sinclair se ha convertido, a su pesar y el de la oficialidad política, en el último gran personaje de la literatura británica. Tótem del underground, teórico urbano sin teoría, cronista de la gentrificación y acérrimo enemigo de la arquitectura olímpica, el visionario de Hackney ha construido su filosofía a partir de una actividad simple: caminar. En su persona es acto de combate, objeto de performance y medio de investigación de la mitología metropolitana local.

Javier Calvo



Foto de abertura: Karen Robinson.

El distrito de Hackney, en el noreste de Londres, es un modelo de gentrificación. Un paradigma de esa metástasis económica y social que está arrasando las áreas urbanas del Occidente desarrollado. Agregado a Londres en 1900, limitado al este por el valle del Lea y sus ciénagas, al sur por el East End y al Oeste por los promontorios bajos de Highbury e Islington, esta zona de veinte kilómetros cuadrados fue devastada por la desindustrialización en el primer tercio del siglo XX. Durante décadas experimentó una cruel degradación social. Lideró las estadísticas de delincuencia, robos de viviendas y crimen organizado. Vivió el conflicto social y racial junto con la inmigración asiática y caribeña, sufrió el cáncer del fascismo y por fin los terribles efectos sociales del thatcherismo.

Sin tiempo a recuperarse, en los '90 Hackney fue alcanzado primero por el desmesurado crecimiento económico de la City, el centro financiero de la ciudad, que iba extendiendo sus tentáculos de especulación urbanística hacia el norte. A mediados de la década de 2000 fue afectado por un gigantesco proyecto de remodelación de la zona asociado con la construcción del nuevo Parque Olímpico y la red de trenes elevados (London Overground). Sus avenidas de casas adosadas victorianas y georgianas se revalorizaron astronómicamente, los antiguos almacenes se empezaron a reconvertir y arrancó la previsible construcción de torres de apartamentos de lujo. La población local empezó a huir y a ser reemplazada por restaurantes, centros comerciales y familias de clase alta.

Hoy en día, el nombre de Hackney también va indisolublemente asociado a la figura de Iain Sinclair, presencia tutelar y verdadero *genius loci* del noreste londinense. Su obra, que abarca cine, narrativa, ensayo y poesía, es un proyecto monumental de construcción de una nueva mitología urbana, que además funcione como mitología de combate contra los efectos malignos del capitalismo en los habitantes de las ciudades. Con cuarenta años de obra a su espalda, probablemente sea el escritor vivo más influyente de la cultura inglesa, a la vez que el más insobornable. Teórico urbano sin teoría; autor de masas que jamás abandonó el underground; satirista vitriólico, autor de la que probablemente sea la única escritura de protesta relevante de la escena literaria actual; azote de políticos y de sus proyectos urbanísticos, proscrito y vetado por el ayuntamiento de Londres.

Sinclair devolvió al mapa la disciplina situacionista de la deriva psicogeográfica, de la que hoy reniega, y convirtió la caminata en una operación bélica. Espantosamente lúcido y brillante, su estatus ha ido creciendo en unos tiempos cada vez más adversos a la contestación política y artística, a la sombra de los gobiernos sucesivos de Thatcher, Major y del New Labour.

Hoy en día, a sus 71 años, convertido en institución a su pesar, Sinclair sigue luchando por no dejarse convertir en el autor dócil y

previsible que el sistema podría absorber. Paradójicamente, sus libros engrosan hoy en día la experiencia del turista cultural en Londres. En las fastuosas librerías del West End, en los centros de arte institucionales y las tiendas de discos de moda, los libros de Sinclair encabezan fastuosamente la sección de "Londres". Un icono de prestigio cultural. Y entretanto, Iain Sinclair, impávido, sigue afincado en la misma casa de Albion Drive, Hackney, a la que llegó en 1968, montando guardia igual que las estatuas tutelares y los templos romanos invisibles de sus libros. Haciendo de testimonio. Presenciando los cambios de su ciudad, plantado en el suelo, denunciando, resistiendo, extrayendo energía telúrica de sus raíces.

Sinclair no tiene tiempo para el resto del mundo: igual que el Anteo de Seamus Heaney, "su elevación sería su caída". Y sin embargo, pese a estar centrada casi por completo en el noreste de

Londres, su obra resulta más terriblemente global que ninguna otra. Nada retrata como los libros de Sinclair la experiencia de vivir y resistir en una ciudad hoy en día. De hecho, sus libros son un manual de resistencia espiritual urbana.

HACKNEY, PUNTO CERO

Llegar a su casa de Albion Drive, Hackney, una apacible tarde de principios de julio, es mucho más que tener una oportunidad de vislumbrar al escritor en su cueva. Para el lector de Sinclair significa también pisar la casilla de salida de sus libros, el inicio y el final de sus agueridas epopeyas a pie, un espacio casi tan mítico como el 7 de Eccles Street, Dublín. Albion Drive es una

plácida calle arbolada de casas adosadas georgianas, cada una con su primoroso jardincillo delantero, arropada entre el verdor de London Fields y los Stonebridge Gardens. Un pequeño oasis en el corazón de Hackney, desde donde cuesta imaginar que a cien metros está la bulliciosa Kingsland Road, descendiendo fragorosamente hacia el río y la maléfica City sobre la que Sinclair tanto ha escrito.

Sinclair nos recibe en su sala de estar, locuaz y taxativo a la vez que vagamente tímido. Hablamos largo y tendido de sus orígenes como escritor, en los años '60, cuando llegó al este de Londres para estudiar cine, un joven artista y activista originario de Gales y licenciado por el Trinity College de Dublín, deseoso por hacerse un sitio en el mundo de la poesía de vanguardia y el cine experimental. De esa época de estudiante viene su pasión por el poema modernista de gran escala, tal como lo definen Charles Olson, William Carlos Williams y los poetas del primer modernismo, Eliot y Pound. Se trata de una forma poética crucial, dado que evolucionará hasta el primero de sus grandes libros, el autoeditado y transgénico *Lud Heat* (1975), y de ahí al resto de su obra.

En este primer momento el poema modernista no solamente interesa a Sinclair por su ambición, su escala y su capacidad de



London Overground, 56 km. de trekking urbano

contener distintos géneros, sino también por su conexión con el lugar. “Lo que te permite”, nos dice Sinclair, “es lidiar con temas y elementos históricos y culturales muy ambiciosos, y también crear una forma asociada a un lugar. Williams escribe sobre Patterson, New Jersey y Charles Olson sobre Gloucester, Massachusetts. Y yo me puse a escribir no realmente sobre Londres como totalidad, sino sobre ciertas partes concretas del este de la ciudad que eran donde yo había acabado, de forma más o menos accidental. Y me di cuenta de que este lugar tenía una historia oscura y apasionante. También fue un periodo muy politizado para mí porque tuve ocasión de presenciar desde cero cómo muchas cosas relacionadas con tal fábrica o con cual historia local estaban siendo borradas para construir un paisaje nuevo e imponerlo. Se empezaron a crear una serie de paisajes urbanos como las Docklands que eran genéricos, que podrían estar en cualquier parte y no aludían para nada a los elementos concretos de la Historia de Londres”.

En julio de 1967 tuvo lugar en Camden Town, Londres, el Dialectics of Liberation Congress, un congreso con intelectuales de la contracultura del mundo entero, destinado a explorar formas nuevas de acción política y erradicar la violencia mundial. Con veintipocos años, y recién llegado a Londres, Sinclair tuvo ocasión de visitar el congreso y no solamente eso, sino también de dirigir su primera obra filmica, un documental para la televisión alemana sobre la visita al congreso de Allen Ginsberg. La experiencia sería capital para el joven aspirante, que se vio expuesto de pronto ante un debate de ideas procedentes de ámbitos como la cultura negra, Stokely Carmichael, grupos independientes de San Francisco como los Diggers, Markus Bateman, Paul Goodman, los antipsiquiatras, R.D. Laing, Dave Cooper, “un alucinante caldo de cultivo de voces ególatras y compitiendo, todas presentando sus ideas, y todo el mundo viviendo allí y trabajando con la idea de que hay que cambiar físicamente la ciudad, hay que cambiarlo todo. Y luego conocer a gente como los Diggers holandeses que estaban viviendo en Londres y gente con la idea anarquista de acampar en los parques y cosas así. De forma que de pronto me cayó encima una cantidad enorme de cosas que pensar, y que seguí pensando en los años venideros”.

JARDINERÍA Y UNDERGROUND

Una de las repercusiones inmediatas que tuvo el congreso en la carrera incipiente de Sinclair fue cimentar su idea de la independencia creativa. Sus primeros libros, incluyendo el influyente *Lud Heat*, los editaría él mismo en una imprenta de su barrio, bajo el nombre editorial de Albion Village Press. Asimismo, su obra filmica de estos años consistió en diarios en formato súper 8, nunca publicados, destinados a documentar la vida en Hackney y sus cambios. Sin interés alguno en la escritura comercial, Sinclair pasó una década contemplando los cambios de la ciudad y publi-

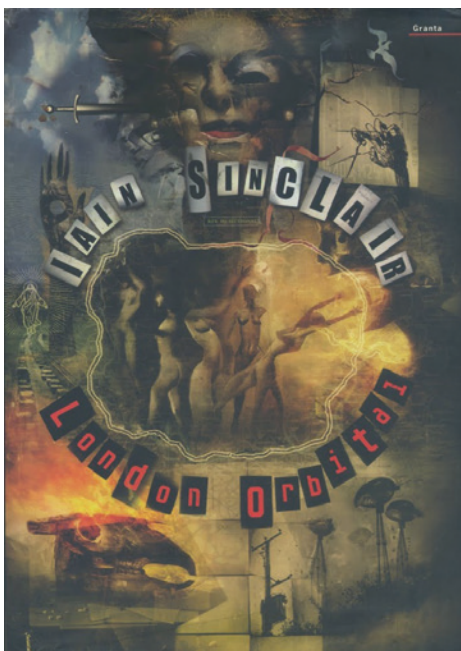
cando sus experimentos poético-ensayísticos en Albion Village, para una audiencia de un puñado de amigos. El trabajo manual, principalmente de jardinero, se convirtió en la clave para mantener el proyecto artístico. “Me di cuenta de que [la autoedición] era lo más sensato de todas formas, porque en aquella época tampoco costaba mucho, y podías financiar la editorial trabajando, y había una red que apoyaba la edición underground, incluyendo librerías a las que les encantaba compartir este material”.

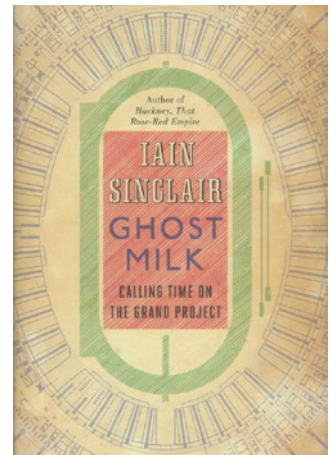
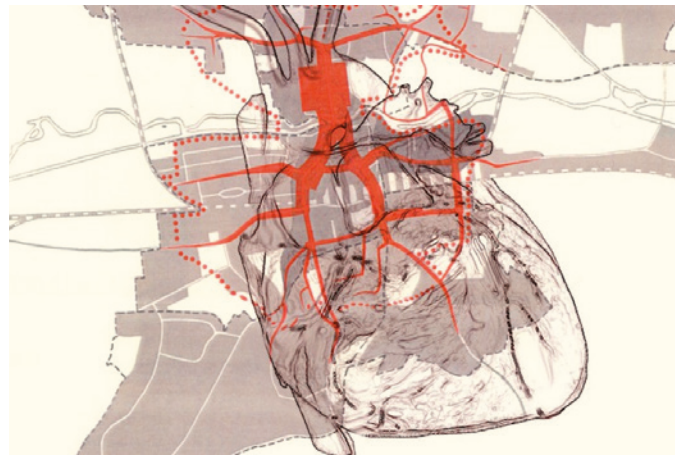
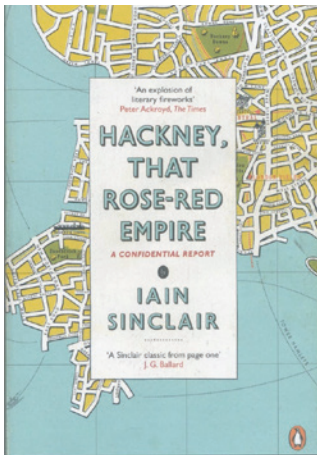
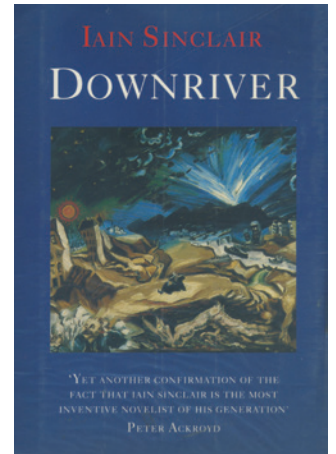
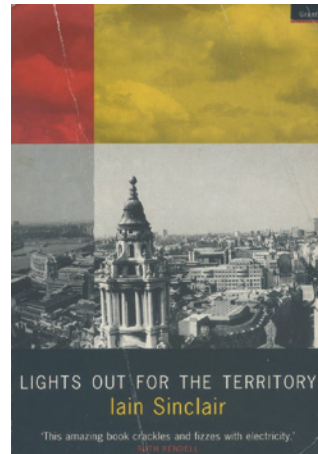
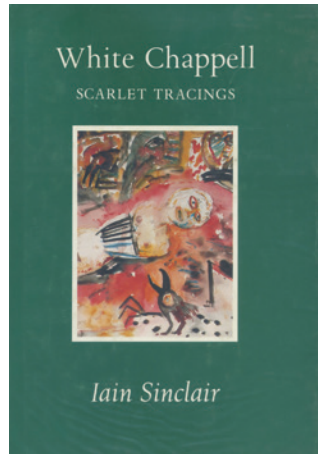
Extraño y visionario, *Lud Heat* pasó completamente desapercibido en 1975. Para escribir sobre el palimpsesto que era Londres, Sinclair usó a Charles Olson como patrón para construir un texto a gran escala que incorporara prosa, poesía, diarios y ensayo histórico. De forma muy general, el libro reúne un diario sobre las experiencias de un grupo de jardineros que trabajan en una serie de iglesias del East End, junto con una serie de

textos en prosa y poesía que van construyendo una mitología fabulosa, a la manera de Blake, sobre el Londres, o mejor dicho, las docenas de Londres superpuestos, que Sinclair y sus compañeros están pisando en los años '70. El sistema mitológico está centrado en las seis iglesias que planificó Nicholas Hawksmoor en el siglo XVII para la ciudad de Londres, en las que Sinclair empieza a encontrar una simbología oculta. Monolitos, pirámides, tumbas, como la de Blake, asesinatos que cargan el suelo de energías tántricas, ruinas, alineamientos ocultos y líneas Ley, los elementos empiezan a materializarse en el paisaje a medida que el autor construye su impresionante síntesis de prosa beatnik a lo Kerouac y Burroughs, deriva situacionista, investigación arqueológica y re-sacralización esotérica del paisaje.

Sinclair reconoce la dificultad de *Lud Heat* y la atribuye al hecho de que “en aquel punto no estoy escribiendo para ningún público. No estoy dando explicación alguna. Simplemente me estoy zambullendo”. Y en efecto, en sus palabras, “no hubo recepción alguna. No se publicaron reseñas en la prensa ni nada. Nada más imprimir el libro me lo llevé a una librería de Camden Town [la desaparecida Compendium] y todos los escritores y gente que conocían la existencia del libro fue a comprarse sus ejemplares allí. El que estuviera interesado en el libro simplemente se presentaba en la librería. Tuvo una presencia, está claro. Otros escritores de la época se interesaron por él. Pero no tuvo ninguna presencia pública hasta que Peter Ackroyd publicó [su novela] *Hawksmoor*, obviamente cogiendo muchas de las ideas que estaban en mi libro. De manera que obtuvo cierta visibilidad así.”

Si hay algo parecido a un “método” en la obra de Iain Sinclair, nace aquí, con este libro fascinante. “De pronto vi el camino a seguir”, nos cuenta, trayéndonos el mismo ejemplar del tratado arqueológico *Prehistoric London: Its Mounds and Circles* (1925) de E.O. Gordon que usó mientras escribía *Heat*, una lectura a la que superpuso toneladas de influencias contraculturales, de cultura de drogas y hasta de escuelas New Age como los Earth Mysteries de Jon Michell.





Javier Calvo en conversación con Iain Sinclair en su casa de Hackney, Londres, el pasado mes de julio. Foto de Sabel Gavaldon

OCULTISMO EN TIEMPOS DE THATCHER

A partir de la publicación de *Lud Heat*, y mientras escribía su secuela *Suicide Bridge* (1979) y su primera novela, *White Chappell Scarlet Tracings*, Sinclair empezó a trabajar de tratante de libros, que sería su profesión hasta principios de los '90. Esa figura profesional ocuparía a partir de este momento un lugar central en sus libros, convertidos en ambiguas metáforas de la época. “Son eruditos rebeldes”, dice Sinclair, pero también avatares de la filosofía thatcherista incipiente, con su continua rapiña y su codicia; el beneficio material se vuelve muy importante. El hecho de que el valor del libro reside en el dinero que puedes obtener a cambio se vuelve capital en este periodo”. Al mismo tiempo son vindicadores de la memoria, encargados de “honrar a los escritores anteriores”. En muchas obras narrativas de Sinclair, donde la búsqueda de un libro informa la misma trama, “la misión libresca de encontrar el libro es un suplemento de la misión libresca de escribir un libro. En esencia es un mismo viaje el que emprendes cada vez, a veces con la excusa de encontrar un libro, aunque en el fondo el libro que estás intentando encontrar es el que quieres escribir”.

White Chappell Scarlet Tracings (1987) fue la siguiente obra capital de Sinclair, todavía muy enclavada en su periodo underground. La novela alterna una trama picaresca de tratantes de libros con una oscura fantasía histórica centrada en Sir William Gull y los crímenes del Destripador y una tercera subtrama especulativa sobre la Historia y el acto de la escritura. El Destripador, figura tan liminal como subliminal, asesino ritual como lo fue antes el asesino de la Carretera de Ratcliffe, es uno de los mitos centrales del Este de Londres y no podía faltar dentro de la crónica en progreso de tanatismo, egiptología perversa y hauntología *avant-la-lettre* que estaba emprendiendo Sinclair en este periodo.

Aunque en *White Chappell* el peso ya recae en gran medida en la narración es todavía una obra bastante experimental, heredera del modelo formal de *Lud Heat*, con influencia obvia del cut-up de Gysin, el montaje libre-asociacionista del cine experimental y la meta-literatura. Explica Sinclair que esos tres primeros libros (*Lud Heat*, *Suicide Bridge* y *White Chappell*) forman una trilogía, “algo así como los tres paneles de un ramal particularmente oscuro de la Historia de Londres, que se remonta a la Era de Hawksmoor y pasa por los crímenes victorianos y el Destripador, hasta llegar al momento de su escritura, que fue la era de Margaret Thatcher, cuando aquella vertiente de la Historia estaba siendo cuestionada y borrada. De manera que las tres obras funcionaban muy bien como unidad. [*Scarlet Tracings*] tiene forma de novela pero sigue siendo un collage y un montaje igual que los libros anteriores”.

Es elocuente que Sinclair abandonara un mito con tantas resonancias como el del Destripador, que jamás ha vuelto a figurar en sus libros más que en forma de repetidas parodias de la explotación turística de los legendarios crímenes. Como él dice, “era una verdadera tortura meterse en el tema [del Destripador] por toda la atención que recibe. Mientras yo escribía *White Chappell*, también trabajaba en la Truman's Brewery [de Brick Lane, en el mismo Whitechapel], de manera que tenía el caso justo delante, y era una especie de historia pendiente que tenía que tratar en forma de libro, pero después de hacerlo ya no tuve ganas de volver a él”.

(Llegado este punto, Sinclair hace una mueca casi imperceptible, con un atisbo de sonrisa, exactamente idéntica a la que hizo hace unos minutos al hablar de cómo Peter Ackroyd “cogió” las ideas de

Lud Heat para dar forma a su novela histórica *Hawksmoor*; y añade: “Además, Alan Moore, a quien conocí en aquella época, escribió un libraco enorme, *From Hell*, donde cogió todo aquel material y lo llevó a otra dimensión, le dio una visibilidad pública que me hizo no querer tener nada más que ver con el asunto en el futuro”).

POSMODERNISMO, GENTRIFICACIÓN, DISTOPÍA

Downriver (1991) y *Radon Daughters* (1994), las dos gigantes y ambiciosas novelas que publicó Sinclair en los '90, son un desarrollo del modelo de *White Chappell* en la dirección de la novela modernista o posmodernista. “Hubo un buen momento para la ficción literaria entre los '80 y principios de los 90”, dice Sinclair, y fue precisamente aquel momento cuando él todavía era percibido principalmente como novelista. Ciertamente, a nivel formal, *Downriver*, considerada de forma más o menos unánime como una de las grandes novelas británicas de los '90, es innovadora y espectacular de la misma forma en que lo son *Ulises*, *Viaje al final de la noche* o *El almuerzo desnudo*. Sin embargo, no hay ni un asomo de formalismo en sus páginas, sino un ataque frontal a la división social y la devastación urbana causadas por el “boom” de los '80 y las políticas thatcheristas. Aunque aúna una multitud de historias y momentos interconectados, siguiendo la idea de simultaneidad de todas las épocas ya presente en la novela predecesora, el centro telúrico de la obra son las Docklands de Londres.

Las Docklands de Londres son capitales para entender la obra de Iain Sinclair, puesto que constituyen el primero de los “Grandes Proyectos” políticos, económicos y urbanísticos que centrarán el resto de su obra. Las Docklands fueron un gigantesco proyecto urbanístico de transformación de la Isle of Dogs, la antigua zona portuaria que ocupaba un meandro del río en el Este de Londres, entre Greenwich y el Valle del Lea. En los años '70 la Isle of Dogs entera estaba en ruinas, una de las zonas más depauperadas de la ciudad, y el gobierno conservador elaboró un plan faraónico para demolerla toda y construir un fastuoso barrio de sedes corporativas y viviendas de lujo para la élite económica, todo ello rodeado de dispositivos de vigilancia casi orwellianos. La monstruosidad resultante, construida a principios de los '80, tuvo el efecto de infundirle a Sinclair una especie de locura sagrada que era paradójicamente lo que necesitaba para convertirse en el gran antagonista de las fuerzas malignas del capitalismo, las “oscuras fábricas satánicas” de Blake, y a desarrollar plenamente su poder como mitógrafo contemporáneo.

A lo largo de las páginas de *Downriver*, el narrador-autor emprende un viaje de proporciones épicas por el Támesis, rodeado de un puñado de excéntricos compañeros, artistas, tratantes de libros y locos sagrados locales, destinado a desenterrar el pasado de la zona que las nuevas fuerzas del capital se han propuesto erradicar: el pasado pagano, romano y pre-romano, la historia criminal, la miseria, los secretos y la energía desbordante de esa zona de la ciudad.

1997 fue el gran punto de inflexión para Iain Sinclair, y lo fue de forma casi no intencionada. Aunque seguía siendo un autor muy minoritario, *Downriver* lo había sacado del underground y le había reportado un premio de magnitud considerable, el James Tait Black Memorial. También había empezado a publicar en prensa, sobre todo en la London Review of Books, una serie de piezas de no-ficción que ilustraban sus investigaciones a pie por el Este de Londres, las mismas excursiones que le habían servido como base para sus novelas. Aquellas piezas fueron el germen de la obra que

lo presentó al gran público, y posiblemente su mejor libro, *Lights Out for the Territory*.

Lights Out, reconoce Sinclair, fue un episodio de su carrera totalmente inesperado para él, “porque no lo había pensado como libro. Se acumuló toda una serie de ensayos que yo estaba escribiendo en aquella época para ganar algo de dinero, más allá de la trata de libros. Y entonces me di cuenta de que con todo aquel material yo había inventado algo que funcionaba, y que valía la pena darle forma y trabajar en ella porque estaba funcionando a todos los niveles”. El mercado de la novela estaba cambiando, privilegiando las formas más comerciales, y “me iba a resultar demasiado difícil seguir en la misma vena [de *Downriver*], de manera que lo mismo que estaba haciendo en términos de representaciones ficticias podía hacerlo casi como si fuera una investigación de no ficción, aunque usando algunos de los mismos métodos de la ficción”.

Subtitulado “Nueve excursiones por la Historia secreta de Londres”, *Lights Out* ya es el Iain Sinclair que conocemos hoy en día. Increíblemente divertido, vitriólico, absurdamente erudito y brillante, el libro se publicó en una editorial grande, Granta Books, y fue un éxito inesperado. El título básicamente intraducible juega con la frase “to light out for the territories” (“salir a explorar los territorios”) y la expresión “lights out” (“se apagan las luces” o “cae el telón”), resultando en algo así como “El ocaso del territorio”. Sus nueve ensayos construyen sendos mitos o centros de aglutinación simbólica del Londres en desaparición: los templos y estatuas paganas que perduran en el distrito financiero; el funeral multitudinario del legendario mafioso Reggie Kray por las calles de Hackney; las comunas de esta misma zona en los '60 y su conexión con el cine experimental; las colecciones de curiosidades que flanqueaban el río en otros siglos y que culminan en la excéntrica colección de arte del novelista y millonario thatcherista Lord Jeffrey Archer; o la casa fantasma que construyó Rachael Whiteread en medio de una isla de tráfico y que fue demolida al cabo de tres meses.

CAMINATAS RITUALES: REVIVAL PSICOGEOGRÁFICO

Más sorprendente quizás que el conjunto de mitos es el método del libro. Los textos asumen la forma de crónicas o “documentales” transcritos de nueve caminatas rituales, en compañía del fotógrafo Marc Atkins, excursiones re-sacralizadoras, destinadas a servir de testimonio, a veces con la oposición física de las cámaras, las barreras y la policía. Y aunque el establishment aplaudió esta “nueva” forma de contestación, Sinclair no puede esconder su desagrado hacia la manera en que su método fue asimilado casi desde el principio bajo la etiqueta de “psicogeografía”, una etiqueta de la que él se distancia de forma cortés pero rotunda. “En aquel momento me encontré casi por casualidad con el método que aparece en ese libro”, dice, “y que ahora se suele considerar ‘psicogeografía’. Sí que hubo cierto ligero gesto en esa dirección. O sea, yo había tenido muy poco contacto con lo que la psicogeografía era originalmente en los años '60 en términos del situacionismo de París. Lo que hice fue una especie de adaptación casi en broma de aquello a Londres. Y fue eso lo que caló de pronto en la industria editorial inglesa”.

“Lo que yo quería”, continúa, “era crear una serie de investigaciones, paseos, rituales y performances por una serie de partes del Centro de Londres que yo no había tratado mucho hasta entonces. Cosas como Westminster y el gobierno a la sombra, y la relación

entre las galerías públicas de arte y los inversores, y la implantación corporativa, la colección de Lord Archer, todas esas cosas. Lo que yo quería hacer era crear un método para investigar todo esto y enfrentarme a ello. Y cuando lo hice me encontré con que Londres era un entorno increíblemente controlado, con la vigilancia pública y la policía y la forma en que la City estaba siendo separada del resto.”

A partir de *Lights Out*, y aunque Sinclair sigue publicando una obra prolífica que recorre todos los géneros, y alternando grandes y pequeñas editoriales, se puede decir que sus obras mayores conforman un ciclo, épico en su escala y ambición, que podemos denominar su Ciclo del Gran Proyecto. Cada vez más politizada y consciente de los eventos del presente, su obra se centra en la denuncia de los “grandes proyectos” de los políticos, de las transformaciones del este de Londres impuestas desde arriba y de su impacto en la memoria colectiva y las vidas de la gente. *Sorry Meniscus* (1999), otro título inolvidable, algo así como “la burbuja lamentable”, es una execración de la Cúpula del Milenio, otro controvertido y faraónico proyecto consistente en la erección en la península de Greenwich de una colosal cúpula para celebrar el Milenio, destinada en realidad a “lavar” y gentrificar toda la zona a base de demoliciones y privatizaciones (la Cúpula pertenece hoy a la multinacional de telecomunicaciones O2).

EL EXORCISMO DE UNA AUTOPISTA

En su siguiente libro, *London Orbital* (2002), posiblemente el libro más conocido de Sinclair, se centra en otro proyecto simbólico de un régimen político, la M25 thatcherista, la autopista orbital que rodea Londres, arrasando todo a su paso, hermana mayor de la Cúpula del Milenio del New Labour. Estructurado en forma de larga peregrinación a pie por toda la M25, el libro lleva la caminata a una escala épica: un hombre, acompañado de varios amigos, caminando durante meses junto a una obra pública de magnitud y brutalidad casi inconcebibles, que niega las dimensiones humanas y el acto mismo de caminar, movido por un propósito ritual: exorcizar la malignidad de la Cúpula del Milenio, donde acababa el trayecto, y celebrar el caos de Londres. “Se me ocurrió de pronto que aquella autopista era un material de trabajo perfecto”, cuenta Sinclair. “Pero la forma de hacerlo era simplemente lanzarme a hacerlo. Trabajar en torno a ella durante un periodo de tiempo y desenterrar todas las asociaciones y símbolos de aquel territorio, que aparecían en las caminatas. Fue un proyecto épico pero también muy íntimo: dos personas andando, una operación casi victoriana que te hacía remontarte a la ciencia ficción del XIX”.

El anuncio de los Juegos Olímpicos de Londres de 2012 fue la última piedra de toda la secuencia de grandes proyectos que había empezado con la construcción por parte de Thatcher de las Docklands, la conversión de la Isle of Dogs en un recinto de vigilancia y seguridad máximas y la erección del Millenium Dome. La secuencia completa culminaría con una reescritura total del este de Londres por parte del poder económico. Con la construcción del Parque Olímpico en Stratford, al nordeste de Hackney, se completaría la depuración del este de la ciudad. La cultura y la Historia locales quedarían completamente erradicadas. Los márgenes del río se convertirían en un parque temático en manos de las corporaciones, con el corredor Stratford-Greenwich actuando de eje vertical implacable de gentrificación, turistificación y entornos neutralizados sacados de la peor visión distópica de J.G. Ballard, un autor que fue cobrando un gran peso en la obra de Sinclair de este periodo.

VUELTA AL PUNTO DE SALIDA

“Mi libro sobre Hackney”, dice Sinclair, “nace de la conciencia de que se me estaba acabando el tiempo y nunca había tratado en profundidad con lo que estaba pasando delante mismo de mi casa. E iba a desaparecer en cualquier momento. Lo que estaba pasando en aquellos momentos era que todo estaba cambiando y siendo borrado a toda velocidad. Y así fue. Hoy en día Hackney es el sitio de moda de Londres. No paran de aparecer edificios nuevos. De forma que aquel libro tenía que hacerse en aquel momento. Y también fue un libro distinto a los anteriores en otros sentidos, por ejemplo en su uso de incluir testimonios orales de otras personas”.

La oposición de Iain Sinclair a los Juegos Olímpicos culminó también en una exposición mediática completamente desmesurada. Se convirtió en el “archienemigo” caricaturesco de las Olimpiadas, el único intelectual de peso que hizo activismo en contra del proyecto, vetado por el Ayuntamiento en sus actos institucionales. Sus ensayos de este periodo son recogidos y ampliados en *Ghost Milk*, un libro rabioso, donde Sinclair choca literalmente con las fuerzas vivas y las vallas azules que aislaron y cerraron físicamente los territorios donde se estaba construyendo el Parque Olímpico. “Todos los medios de comunicación y todo el mundo respaldaba aquello, que es algo que no había pasado nunca. Siempre había habido alguna clase de debate de ideas. Esta vez era una unanimidad letal, de forma que salió un libro rabioso supongo que también porque venía a ser un libro derrotado, porque no se podía hacer nada al respecto. Cuando yo había escrito a una escala menor sobre la Cúpula del Milenio, se aceptó el argumento de que aquella era una idea ridícula, pero con las Olimpiadas ya no se aceptaba nada”.

Hoy en día, en el punto álgido de la consideración de Sinclair (*Ghost Milk* le abrió por fin las puertas al mercado americano, donde después publicaría un libro sobre la memoria de la generación beat), su situación es paradójica. Por un lado sigue escribiendo con una actitud de artista underground, también en el sentido de considerarse a sí mismo un escritor local, lo cual hace que, aunque sus libros sean enormes en el Reino Unido, en el resto de Europa es completamente desconocido.

Tampoco ha dejado de publicar novelas y poesía, a menudo en microeditoriales, ni de hacer cine experimental, imposible de encontrar fuera de museos y ciclos especializados. Hace poco fue el curador de un ciclo de setenta películas que se emitieron durante un año entero en la Picturehouse de Hackney, un evento colosal que construyó una verdadera “historia secreta” del cine inglés, y en la actualidad prepara un libro sobre el nuevo sistema de trenes elevados de la ciudad. Y principalmente, Iain Sinclair sigue en su casa de Albion Drive, y allí seguramente seguirá cuando el resto de vecinos se haya marchado, aunque sus hijos, los tres cineastas, ya no se pueden permitir vivir en Hackney. Sin dar su brazo a torcer. Vindicado y copiado, admirado y temido, ejerciendo de memoria del caos.

Javier Calvo (Barcelona, 1973) es escritor, traductor literario y coleccionista de libros. Es autor de las novelas *El dios reflectante*, *Mundo maravilloso*, *Corona de flores* y *El jardín colgante* (Premio Biblioteca Breve 2012). Actualmente prepara una antología de la obra de Iain Sinclair de 1975 a 2015; se publicará en Alpha Decay en la primavera de 2015.



Iain Sinclair delante de la iglesia de St. George, donde trabajaba como jardinero, en 1975

Las dos últimas piezas del ciclo son *Hackney: that Rose-Red Empire* (2009) y *Ghost Milk: Calling Time on the Great Project*, dos libros hermanos, más amargos que ninguno de sus predecesores. Ambos centrados en “aquella cosa que se cernía sobre nosotros, el enorme proyecto que yo veía como una conclusión de un larguísimo periodo de otros proyectos menores. Básicamente era una colonización completa, una invasión del paisaje. Todo estaba siendo arrasado, y todo impuesto desde arriba, era algo muy dramático”. *Hackney* es un libro intensamente elegíaco, un regreso a los orígenes, una “autobiografía-en-el-lugar”, construida a base de centenares de excursiones a pie por el paisaje de una vida entera y testimonios corales de cientos de amigos, conocidos y desconocidos. Un recuerdo de la intensidad de la vida y cultura de Hackney durante dos siglos, en pleno proceso de su desaparición (*City of Disappearances*, “ciudad de las desapariciones”, es el título de otros de sus libros capitales de este periodo), con el reloj del Gran Proyecto avanzando y la maquinaria pesada ya rodando literalmente hacia Stratford.

Paseo.exe

Luis Montero

“Más que ver el mundo, lo leemos.”

Gilles Deleuze. *Conversaciones*.

Empiezo:

Estoy en el umbral del pórtico de Sarmental. En la catedral de Burgos. Sé que es un edificio gótico, imagino que construido alrededor de los siglos XIV y XV (en realidad ha sido entre el XIII y el XVII), pero no sé mucho más. Entro. Por primera vez.

Aún no estoy dentro y ya percibo un cambio con respecto al exterior. La temperatura, más fresca en verano, más templada en invierno, nunca coincide con la que trae el visitante. Un salto térmico, que marca una frontera, el límite dentro-fuera. Grados y humedad son la antesala de la penumbra; porque otra sensación me asalta nada más cruzar el umbral: la luz; o, más bien, su ausencia. La sombra marrón de la catedral gótica. El resplandor de cirios y candelabros, del pan de oro, del rosetón. Brillos y destellos profundizan, por contraste, la percepción de la penumbra. Y lo profundizan porque, siempre dispuestos en los extremos del espacio, lo acrecientan. Difuminan las distancias. Que ambos saltos sean sensoriales no es otra cosa que la gestión fenomenológica de un espacio.

Va a empezar la ceremonia. Recorro los primeros metros de la nave central hasta los últimos bancos de madera. Austeros. La simplicidad del mobiliario acompaña la simplicidad del espacio. Rígidos. Construidos con tres tablas paralelas —asiento, respaldo y reclinatorio— que definen el catálogo de posiciones. Puedo estar de pie, sentado con la espalda recta o arrodillado. Y en las tres posiciones estoy incómodo. Imposible dejarse llevar por el confort, dormir o relajarse. Esos bancos son un monumento a la gestión corporal en un espacio.

La experiencia continúa. Los techos altos, abovedados, soportados por el costillar de los arcos de media punta, buscan el cielo. A los lados, dos naves laterales acompañan la vista, la dirigen hacia el ábside, único punto iluminado de toda la catedral. Incluso los ornamentos de la catedral, alejados de la mirada a varios metros de altura, para que nada distraiga al espectador. La estructura construida también responde a una gestión de la atención de un espacio.

En la catedral, para resumir, todo mira al visitante de arriba abajo y el visitante es forzado a mirarlo todo de abajo arriba. Todo está dispuesto (diseñado) para empujarlo. Y para ello pulveriza la relación simétrica entre realidad e individuo que se da en el exterior. Rompe la equidistancia. Y es en esa ruptura donde se dibuja una manera de percibir, de ocupar y de estar ese espacio: la gestión fenomenológica, postural y atencional son instrumentos de una política para la construcción de una realidad.

En el único espacio que goza de iluminación no puntual, el cura ha comenzado su homilía. Desde el incomodísimo banco observo el único punto eternamente iluminado: sólo hay una puerta al paraíso, y se accede a ella atravesando esa luz. Y sólo lo harán los elegidos. La gestión fenomenológica, corporal y de la atención son políticas diseñadas para facilitar la transmisión de la promesa de salvación. Sonríe: hoy nos parecen mecanismos ingenuos. La metáfora del espacio como túnel que se resuelve en un foco de luz. Ya la Caverna platónica era así.

Sin esperar a que concluya, salgo de la catedral. Otra vez la luz plana, democrática; otra vez el mundo.

Y, fuera, iluminado —es curioso que la iluminación religiosa se alcance desde lugares en penumbra— caigo en la cuenta de que el recuento de mi visita es la lectura actual del relato de un feligrés medieval en su camino hacia la redención prometida. Veo el mundo como he aprendido a leerlo. Desde Maquiavelo sé que la religión es una mecánica de control de la población; desde Foucault, que esas mecánicas se expresan bajo formas arquitectónicas. Sé todo eso y por eso pienso en términos de mecánicas y de control.

Sigo por la calle Paloma, aún con la cabeza viajando por los bajorrelieves del retablo, cuando llego al centro histórico de la ciudad. Eso que la Asociación de Comerciantes del Centro Histórico han denominado *Centro Burgos*, un centro comercial abierto. Y no puedo dejar de preguntarme cómo son las políticas del diseño para la construcción de la subjetividad posmoderna, y cómo son las tecnologías sobre las que se apoyan...

Me encanta el olor de esas preguntas por la mañana. Pero, para enfrentarme a ellas, mejor reponer fuerzas.

Entro en un restaurante. Comida rápida. A pesar de ser una cadena multinacional, el establecimiento está avalado localmente gracias a la pegatina *Centro Burgos* colocada en la puerta. Me encuentro con un mostrador abarrotado por una treintena de estudiantes, todos de uniforme escolar. Deben estar de excursión en la ciudad, como yo. En la pantalla de una máquina autoservicio escojo un café con leche y una madalena. Introduzco la tarjeta de crédito y, tras recibir un ticket con un número de turno, soy dirigido al mostrador de entregas. Busco una mesa libre, aún hay muchas, y me siento.

Sí, no he tardado ni dos minutos en hacerme con mi desayuno.

Y sonrío. Porque allí las preguntas han empezado a aclararse. Porque reconozco el lugar a pesar de no haber entrado allí en mi vida. Porque entra dentro en esa categoría de espacios que la sociología llama no-lugares. Espacios indeterminados, indistinguibles. Sean salas de espera de clínicas dentales, restaurantes de comida rápida o salas de reuniones: todos iguales, Seattle, Shanghai o Burgos. Espacios que niegan cualquier referencia exterior, siempre las mismas temperatura y humedad. Luces eternas e inmutables, de día o de noche. Espacios en los que tomas siempre la misma postura, todas las sillas son la misma silla y todas obligan a sentarte igual: el respaldo vertical, el asiento ergonómico, los apoyos dirigidos.

Sonríe porque, efectivamente, en aquel restaurante de comida rápida también se dan las mecánicas de gestión fenomenológica, postural y espacial que aparecían en la catedral. Si era verdad aquello que afirmaba Nietzsche de que los católicos, a fuerza de ver el mundo como algo feo y malo, habían hecho el mundo feo y malo, entonces los diseñadores, a fuerza de ver el mundo a través del diseño, acabarán por construir un mundo de diseño. Y así, a sabiendas de que café y madalena también surgían de procesos semejantes, me los tomo. Efectivamente, como el espacio en que se venden sus sabores también están diseñados. Como el vaso y el envoltorio que los contienen.

Hoy todo está diseñado.

Hace un día fantástico para pasear por el centro de la ciudad. Y, mientras recorro el camino que va hasta la plaza Mayor, recuerdo a Koolhaas y su reflexión sobre la memoria artificial que estamos construyendo en los centros históricos urbanos, esos lugares indistinguibles e indiferenciables entre sí. Las no-ruinas locales esbozan el perfil de una gran no-ciudad planetaria visitada por turistas ansiosos de ejecutar inmediatamente la promesa que les ofrece el mundo. Sea ésta un desayuno rápido o una gorra con el anagrama oficial/comercial de la ciudad. Y, allí, en la esquina de la calle Paloma con Diego Porcelos, frente a la puerta del restaurante La Mejillonera —también la pegatina *Centro Burgos*—, me pregunto: ¿cómo es posible que el diseño se haya convertido en el gran dador de sentido al mundo?

Ando unos metros y me siento en uno de los bancos de diseño de la plaza Mayor, unos graderíos de dos peldaños contruidos con tablones corridos que sirven de asiento. Allí, saco el móvil y en la aplicación de notas escribo:

“Hoy todo está diseñado para que la distancia entre la promesa y su ejecución no requiera atravesar luz alguna. Que la distancia entre la promesa y su ejecución sea lo más corta, accesible y universal posible. Que entre las ganas de desayunar y el desayuno no haya distancia alguna, que sean uno y un mismo proceso”.

“Y a eso es lo que llamamos eficiencia”.

“La eficiencia es la nueva fórmula de control político: si para acceder a la realización de la promesa al feligrés medieval le era impuesto el recogimiento, a mí me es impuesta la transacción. Y, como corolario, la transacción como forma de realización de la promesa es mucho más eficiente que la oración. Si aún no somos capaces de proporcionarnos desayunos eficientes para todos, ¿cómo íbamos a prometernos paraísos? Es más fácil dar café regular que abrir las puertas del edén, aunque sea para unos cuantos elegidos. Es por eso por lo que ya no anhelamos tanto la gloria sino la satisfacción, que es como llama Becker a la realización de la promesa del mercado”.

Hace bueno. Y en Google Maps leo que hay un quiosco majo en la vereda del río, no muy lejos. Quizá también vendan bocadillos. Es más barato que un menú y no sé si tengo ganas de sentarme en un restaurante. Pero como esto de escribir deja resaca, mientras busco el quiosco, me pregunto: ¿cómo ha sido que, ahora, el mundo y nosotros hemos sido diseñados para la eficiencia?

Sencillo. La respuesta ya la sabía Adorno cuando avisaba de los peligros de los lenguajes formales. Estos, tan alérgicos a la semántica, se han convertido en un potentísimo instrumento de actuación sobre la realidad mediante las lógicas de programación de ordenadores, capaces de reducir a nanosegundos la distancia entre cualquier promesa y su ejecución. Con su eficiencia se han convertido en los primeros lenguajes performativos (en la definición de Searle), capaces de incluir la ejecución del acto en el propio enunciado. Y hacerlo no ya sólo sobre la realidad simbólica del lenguaje, sino sobre la propia realidad. Sobre el mundo. Sobre lo dado. Si la fórmula clásica para definir la Verdad es cierta —la adecuación entre lo enunciado y lo acontecido— los lenguajes que corren en las máquinas con las que gestionamos el mundo se han convertido en Verdad. Ya no hace falta ninguna otra descripción de la realidad. Porque no puede haberla. No hay espacio para enunciados alternativos. La propia ejecución de esos lenguajes construye su propia realidad.

La diseñó.

Y así, sólo ha sido cuestión de tiempo que todo lo demás sea diseñado. Basten una imágenes como demostración:

El campo hasta el Renacimiento:



El campo hasta el siglo XX:



El campo desde el siglo XXI:



Decía Deleuze, en relación al dios de Spinoza, que producía existiendo. El algoritmo y la máquina en la que corren hacen algo parecido. Producen ejecutando. Producen un mundo y lo hacen al tiempo que éste se ejecuta a sí mismo. Este dios menor crea la realidad mientras cumple su función. Una realidad unívoca, inmanente y finalista. Como el dios mayor de antaño. La tecnología se ha convertido en la principal industria de creación de sentido. En la única posible. Un sentido del que se ha desterrado la semántica y, posiblemente, la subjetividad. Por ineficientes.

Si hasta pudimos desbancar la promesa del paraíso por un café, ¿cómo no íbamos a caer nosotros en la eficiencia? Los lenguajes formales, mediante su eficiencia performativa, han sepultado el mundo dado bajo un mundo-hecho. Incluidos nosotros, ya convertidos en usuarios del mundo. Y de nuestros propios cuerpos. Usuarios de una subjetividad diseñada para sustituir la ineficiencia humana por la eficiencia de las máquinas: la renuncia al Yo ilustrado ha generado la política más eficaz de administración del Yo posmoderno.

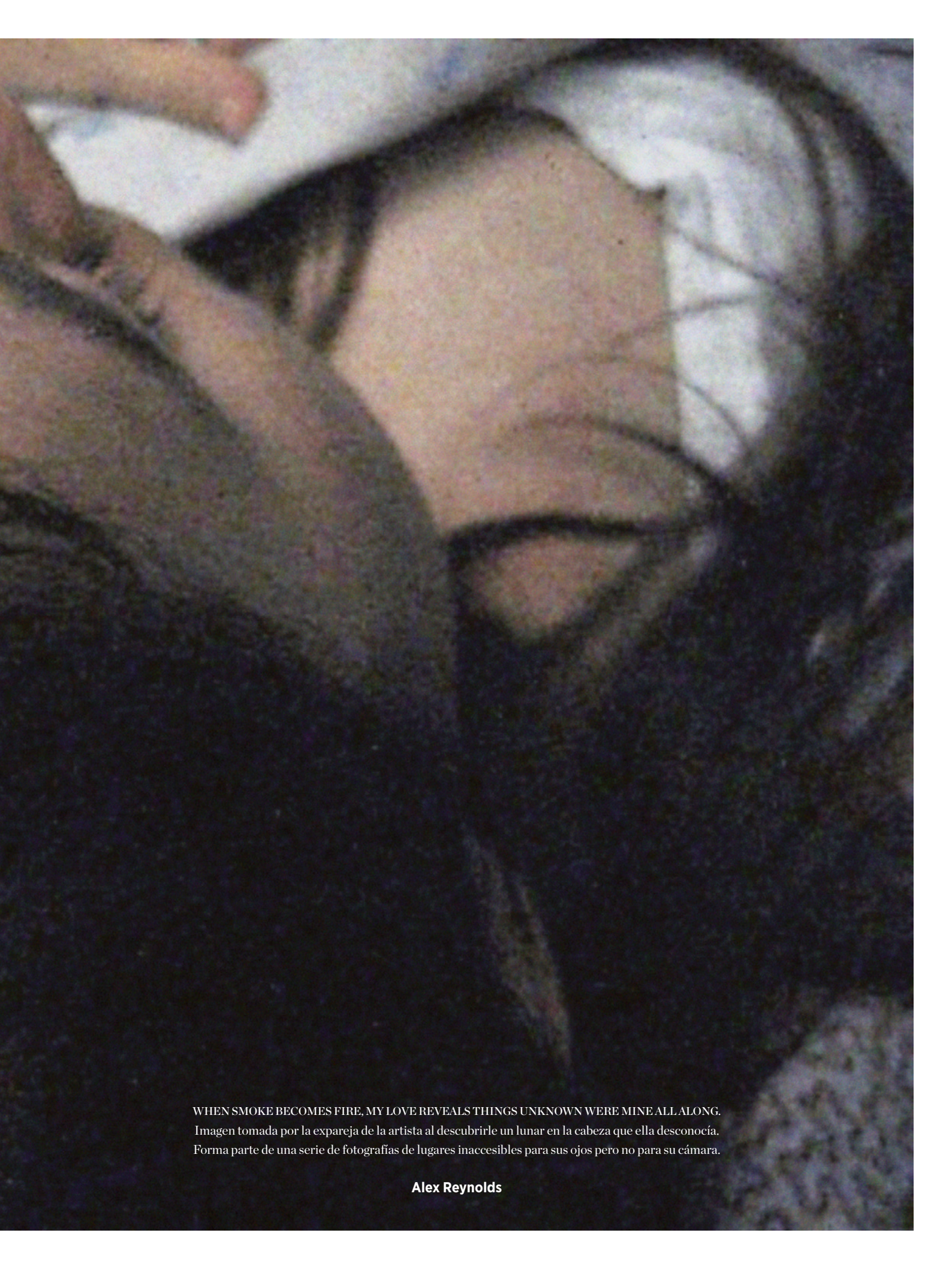
El quiosco es un puesto modernista, donde debe tocar la banda municipal los días de fiesta. O algo así. Pero no es un quiosco donde se pueda consumir nada, no hay bar. Vaya con las significaciones del mundo, lo traidora que es la polisemia del lenguaje... En fin, ya se ha hecho tarde: decido volver a casa. Ya comeré en el tren, es más eficiente.

Colofón.

No he estado en mi vida en Burgos. El recorrido está hecho a través de Google Maps y Street View. Pero por lo que he visto, más allá del centro histórico gentrificado, la visita merece la pena. Prometo hacerla pronto. Eso sí, leo en los comentarios de los visitantes que mejor en primavera.

Luis Montero nació en Madrid en 1965. Vivió en Nueva York, Frankfurt y Marrakech. Estudió Publicidad y Filosofía. Publicó ensayos sobre interfaces en distintas antologías y las novelas *Artrópodos*, *Feliz Año Nuevo* y *Clon*. Y, por supuesto, tiene un blog que no actualiza.





WHEN SMOKE BECOMES FIRE, MY LOVE REVEALS THINGS UNKNOWN WERE MINE ALL ALONG.
Imagen tomada por la expareja de la artista al descubrirle un lunar en la cabeza que ella desconocía.
Forma parte de una serie de fotografías de lugares inaccesibles para sus ojos pero no para su cámara.

Alex Reynolds

QUÉ COÑO ES EL AGUA

Sobre peces, pantallas, algoritmos y arborescencias
(y, de paso, sobre atención y dignidad en un mundo complejo)

Álvaro Marcos

Van dos peces jóvenes nadando una mañana y al poco se encuentran a un pez viejo que, al cruzarse con ellos, les saluda y les dice “Buenos días, chavales, ¿qué, cómo está hoy el agua?”. Los dos peces jóvenes siguen nadando y al rato uno para y le pregunta al otro: “¿Qué coño es el agua?”.

— PECES —

Con esta pequeña parábola abría David Foster Wallace el discurso que dirigió a la promoción de graduados del Kenyon College en 2005. Poco después, lanzaba a su joven audiencia la reflexión de que aprender a pensar y a vivir una vida compasiva (y, por extensión, “digna”) conlleva preservar “el grado de (auto) consciencia suficiente para elegir a qué prestamos atención y decidir cómo construimos significado a partir de la experiencia”, instando a no perder nunca de vista todo aquello que, si bien esencial, de puro ubicuo se torna transparente hasta hacerse invisible, de modo que hace falta recordarse, una y otra vez: “esto es agua, esto es agua”. Porque “la verdadera libertad requiere atención, y consciencia, y disciplina, y ser capaz de preocuparse por otras personas, y de cuidarlas y sacrificarse por ellas de mil maneras casi imperceptibles y muy poco atractivas, cada día”. ¿La alternativa a este esfuerzo?: “la inconsciencia, la configuración por defecto, la ‘carrera de ratas’, la sensación continua y punzante de haber tenido y haber perdido algo infinito”.

Ahí lo llevamos. En esta exhortación a “prestar atención”, en la advertencia acerca de los peligros que entrañan la inercia y la delegación de la tarea cortazariana de ablandar el ladrillo todos los días, en su inclusión del significado de atender como “cuidar” (de sí y de los otros) DFW condensa con sencillez todo lo que nos jugamos en este terreno. Y es que preguntarse por la importancia de la atención viene a ser como preguntarse por la importancia de la importancia: algo que parece una perogrullada y, por eso mismo —como sucede con todas las aparentes perogrulladas—, un ejercicio extremadamente sano y hasta revelador. Y si, ya desde un primer momento, vinculamos la noción de “relevancia” con aquello merecedor de una forma especial de atención, cabe entonces preguntarse por qué atender a la atención parece, hoy, tan *relevante*. Sí, ¿por qué? ¿Qué (nos) está pasando?

En primer lugar, existe algo intrínsecamente sospechoso e impúdico en lo solícito de un medio (“esto es agua”) que pugna de mil y una formas al cabo del día por *llamar nuestra atención*. Algo que huele a podrido en la miríada de plataformas y dispositivos que compiten por atraerla y, en la medida de lo posible, sostenerla y adherirla a sí. Es este asedio severo lo que permite, siquiera de modo refractado, caer en la cuenta de su existencia (prestarle atención) y preguntarse sobre su naturaleza y sobre su valor: “¿tanto vale mi atención para llamarla así?”. Pues sí.

Porque, en segundo lugar, la sensación convive con un hecho no menos inquietante: la mayoría de estas transacciones atencionales están regidas por una conveniente asimetría. Nuestra atención genera rastros computables y valor (del que no vemos un duro) al converger en determinados nodos y suministrar información rentable a las corporaciones (Google, FB) que cosechan la desinteresada labor de los *prosumidores* y se reparten, en la jerga del negocio, la venta de *eyeballs*.

La gran telaraña es, además, red de redes en más de un sentido: a un lado, la red de silicio cuyo acceso guardan, interconectados, millones de polifemos silenciosos, al otro, la red de retinas (retina, ‘redecilla’, procede del latín *rete*, ‘red’), a las que continuamente echan la red a través del espejo. Porque las pantallas, esas sedes de luz y movimiento y por tanto de los dos estímulos que la vida aprendió a detectar primero, también son capaces de *atendernos* para monitorizar y monetizar nuestra conducta (del seguimiento ocular al reconocimiento dactilar, del registro masivo de huellas digitales y *leads* al neuromarketing: la fantasía panóptica y espectacular en un mismo pack). Pues si en un pasado se trató principalmente de domeñar la incertidumbre de un entorno natural, hoy se trata de neutralizarla en la propia conducta de los sujetos, tornándolos predecibles: son ahora las propias relaciones humanas y nuestras facultades cognitivas, como la de atender, el objeto de múltiples procesos de cuantificación y predicción. Suena conspiranoico, pero es *asín*.

Una suerte de historia cultural de la atención debería dar cuenta por tanto de en qué momento, en muchas ocasiones y contextos, “mirar” empezó a ser “trabajar”, como explica Jonathan Beller, en el marco de una economía de la atención. Y también de cuándo el doble oscuro, la “distracción”, ese imperativo atencional velado que para Benjamin caracterizaba la experiencia del sujeto moderno, ascendió a diagnóstico médico: el famoso SDA, azote de *millennials multitaskers*. ¿Casualidad? Cabe esperar que a Foucault el asunto le mosquease cosa fina. La distracción está también vinculada a la paradójica forma de absorción extravertida que produce la fascinación lumínica y cinética que ejercen las pantallas: esta historia sería también la de cómo el ensimismamiento y la ensoñación, estados introspectivos profunda y políticamente idiosincrásicos (esenciales para la ordenación cotidiana de los contenidos inconscientes), son tecnológicamente suplantados y, poco a poco, desterrados¹.

En definitiva: la historia tendría que terminar por abarcar la conformación de un mundo humano, demasiado humano, un *mediascape* prefabricado que corre a anticiparse a nuestros deseos, juicios y acciones, y cuyas intenciones se apantallan tras algoritmos deícticos. Para reparar en ello, basta especular con lo mucho que dis-

1. Es curioso, así como la música funciona como un aguijón incomparable para suscitar el libre flujo de las propias representaciones y acompañar y potenciar, más que provocar, nuestros estados de ánimo, la imagen parece tender a imponer o suplantarse esas representaciones, a extravertirnos más que a introvertirnos.

ta este chicle mascado (¡hasta el sonido de las puertas de los coches se diseña!) de lo que debieron encontrarse las primeras mujeres y hombres cuando el entorno era predominantemente Naturaleza y la *techné* aún palpitaba como mera potencialidad evolutiva en el jirón peludo que era todavía el ser humano (un pulgar en proceso de oposición, un lenguaje aún por articular). Antes de que la alienada odisea del Espíritu se encargara de remontar el partido invirtiendo esa desalentadora proporción, la *realidad* tuvo que constituir un conglomerado impenetrable de referentes huérfanos francamente hostil. Nuestra historia, la de la atención y su progresivo control y mercantilización, debería dar cuenta de la transformación milenaria por la que esa realidad dejó de ser algo que “se resistía” tanto para quererle a veces tan “irresistible”, por el que la hermética hostilidad se prostituyó (se *humanizó*), al menos en determinadas sociedades, en incesante y fastidiosa apelación.

— LAS PUERTAS DE LA CONSCIENCIA —

No obstante, dicha historia debería primero admitir con honradez que, desde William James hasta hoy, no se ponen de acuerdo los psicólogos sobre qué es exactamente la atención (¿un “resultado” o una “fuerza”?) y si existe empíricamente, de verdad de la buena, tal mecanismo cognitivo. “Lo que conocemos como atención”, advierte un especialista patrio, Rosselló, “podría no ser más que fenomenología atencional, una vivencia subjetiva que experimentamos cuando determinados circuitos sensoriomotores incrementan su actividad basal”. Vaya.

Epifenómeno o no, la vigencia del dilema tiene chicha. Porque el misterio de la atención es uno y el mismo misterio que el de la consciencia. Por una cuestión puramente adaptativa, estamos programados para reaccionar atendiendo a determinados estímulos externos. Por una cuestión evolutiva, como seres conscientes podemos orientar parcialmente nuestra atención, movilizarla a voluntad. En esta doblez radica el meollo de la cuestión. Como automatismo reflejo, la atención garantiza nuestra supervivencia al tiempo que nos expone también, por suerte y por desgracia, a estímulos impremeditados, a que se cuelen por la falla atávica los fantasmas de la heterodirección y la manipulación. Bastarán los señuelos y reclamos adecuados para cazarlos. Por otro lado, la atención es el umbral que guarda el acceso a la consciencia y, a un tiempo, como explica también Rosselló, el mismo medio que tiene esa consciencia para supervisar nuestra cognición y nuestros actos, y para evitar que la mente, ese “teatro de posibilidades simultáneas”, se abarrota, como explicaba Kant, de apariencias. ¡Las puertas de la consciencia! Casi nada. No es de extrañar que este limen privilegiado y privilegiador se haya convertido en un campo de batalla.

— LAS LECCIONES DE FUNES —

Però llevamos un rato hablando de accesos y umbrales y, por tanto, también, de optimización de recursos y elecciones perentorias, es decir: primeramente de economía y, luego, más al fondo, de ética y, finalmente, de política. Antes de hablar de capitalismo digital, hay que hablar de una (bio)economía atencional básica: contamos con unos recursos cognitivos finitos, de cuya adecuada distribución y optimización depende nuestro éxito en la tarea de sincronizar nuestra actividad psicomotriz con tan sólo una parte del gigantesco flujo de estímulos y representaciones —tanto los pro-



cedentes del entorno como los que pueblan nuestra galaxia psíquica— en el que flotamos como los peces de la parábola.

Ningún ejemplo ilustra mejor esta particular economía *vital* que el del más inolvidable personaje borgiano. Tras una paulina caída de caballo, el humilde Funes adquiere el don prodigioso de registrar y recordar la realidad hasta el último detalle (“Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero”). Todo don implica un contra-don, y Funes tiene que pagar un doble precio muy significativo por su superpoder: 1) la incapacidad para moverse (la caída le deja tullido); y 2) la incapacidad para la abstracción, para proceder de lo particular a lo general (para “pensar”). Maldecido por esa capacidad sobrehumana, abarrotada su alma de apariencias y su memoria de recuerdos, incapaz de depurar y simplificar el sindióis fenoménico, Funes no tardará en irse al otro barrio. Él es el vívido ejemplo de otra sagaz perogrullada, la de Nietzsche cuando dijo que el olvido es esencial para la acción. Porque no es sólo el porrazo el que deja inmovilizado a Funes, es sobre todo su incapacidad para la atención selectiva y para *olvidar abstraendo*.

Como la de DFW, la parábola de Borges nos recuerda que a cada instante de nuestras vidas (comuniones místicas y lisérgicas aparte) no somos sino la punta de un gigantesco iceberg. La consciencia es un fenómeno muy costoso en términos cognitivos y constituye el vértice de una pirámide inconmensurable de procesos subconscientes: desde los propios orgánicos y psíquicos a todos los que posibilitan la complejidad apabullante de un entorno en cuyos cimientos y engranajes se decantan milenios de evolución y aceleración tecnológica exponencialmente acumulados. Pensemos en la intrincadísima sedimentación espacio-temporal sobre la que se levantan los paramentos, virtuales o no, de nuestro mundo, y en los crecientes niveles de abstracción y automatización que oculta: las letras que ahora estás obviando para atender al significado de este texto y no a su significante, el código binario que me ha permitido a mí yemearlas mecánicamente para hacerlas aparecer en una pantalla, la

explotación minera de las tierras raras empleadas en su circuitería... y así, *ad totum*. Porque de eso va esto en el fondo: de cómo relacionarnos con el todo que nos abarca, de cómo habitar dignamente la complejidad sin perecer en el intento.

Funes nos recuerda que atender implica, antes que nada, elegir, descartar. Jerarquizar, proyectar figuras sobre fondos. “Desde el viento vespertino hasta la mano que se apoya en mi hombro, cada cosa tiene su verdad”, escribía Camus. “Es la conciencia la que lo ilumina por la atención que le presta [...]. La conciencia suspende en la experiencia a los objetos de su atención, los aísla con su milagro”. Ese “milagro” de la atención que fascina a Camus no es muy diferente de la “fuerza mágica” (*Zauberkraft*) con la que Hegel identifica al sujeto: aquello capaz de mirar lo negativo a la cara y de demorarse en ello para transformarlo en ser. Gomá Lanzón lo expresa de forma más meridiana cuando afirma que para encontrar entero al yo, al sujeto “hay que averiguar dónde pone su atención”, pues “en la atención al yo le va su ser”.

Y vaya que si le va. Aquello a lo que decidimos prestar atención constituye la fuente de nuestra experiencia, la materia prima con la que fabricamos, a golpe de cincel cognitivo, nuestra identidad y nuestros mundos de vida compartidos. Y es en la medida en que podemos hacer, como individuos y sociedades, del acto y el objeto de atender algo voluntario, donde radica precisamente su dimensión ética y política. Así pues, conviene preguntarse, ¿exactamente cómo y qué regiones de la realidad decidimos dejar fuera del foco de nuestra atención? ¿En qué grado obedecen esas operaciones cotidianas a elecciones propias o son inducidas desde fuera por intereses espurios? Porque una vez esculpida con arte la negra piedra fenoménica, el hábito, mucho menos mágico y más práctico, va destinando enormes parcelas de información al subconsciente e inconsciente, el individual y el colectivo, conformando la masa transparente de agua que Žižek denunciaría (con un vehemente espasmo) como *ideology at its purest!*

Esas operaciones se articulan hoy en parte sobre la acción combinada de pantallas y algoritmos, dos dispositivos que contribuyen a un particular “reparto de lo sensible” (Rancière), en el que el “ser es ser percibido” de Berkeley cobra un nuevo sentido. Porque la citada tarea de lidiar con la complejidad para habitarla es tan abrumadora como insoslayable: si no la acometes, alguien o algo lo hará por ti. Y pantallas² y algoritmos están siempre listos para echar un cable en esa simplificación. Para naturalizar lo editado y lo calculado. Sin pantallas, además, recuerda Beller, no hay globalización posible.

— ASÍ QUE: ¡EN GUARDIA! (Y A POR ELLOS, OÉ) —

Tal vez sea esta colonización predatoria por parte del entorno (mitad expropiación taimada, mita delegación negligente), la que esté en la raíz de un ruido de fondo que perdura en muchos de nosotros. De una ansiedad difusa que en ocasiones adquiere la intensidad o los herzios suficientes para diferenciarse de lo reprimido, para no conformarse con aflorar intermitente y travestido en ciertas cesuras y ángulos muertos de lo cotidiano, o durante el sueño, y transmitir, entonces sí, en una frecuencia que entra de lleno en el rango de lo perceptible, de lo consciente. Porque de la misma

manera que vivimos la mayor parte del tiempo como si no fuéramos a morir, espantando la mayor de las certezas que jamás vayamos a acariciar, vivimos la mayor parte del tiempo alejando de nuestra atención muchos y muy cuestionables eslabones de las cadenas de abstracción y los esquemas que “gramatizan” nuestra conducta. Y es ahí donde aflora una disonancia cognitiva de escala fantástica, que atañe a nuestra dignidad como individuos y como sociedades. Porque la expropiación de lo común que supone la mercantilización de la atención tiene consecuencias personales y locales, pero también globales.

Ahora bien, la misma avidez con que se atrae, se disciplina y se explota la atención es la viva prueba del poder que reside en ella, y por tanto en cada uno de nosotros y en nuestra capacidad para orientarla, más aún cuando somos muchos los que decidimos unirnos y decidimos a qué merece la pena prestar atención ahora, tanto como a qué no se puede dejar de prestar atención nunca. El nuevo reparto de lo sensible que el 15M se esforzó y se esfuerza por hacer emerger mancomunadamente es buena prueba de ello. Sí, teníamos y tenemos que hablar. Porque la alternativa a ese empeño compartido de atender y dar sentido es la *inconsciencia*, la “carrera de ratas” de la que habla DFW: una vida secuestrada, conglomerado de hábitos inoculados, que se desliza por la pendiente de la inercia. La misma que Ruskin describía con hiriente lirismo en un pasaje que merece la pena rescatar íntegro:

“Es esa vida de la costumbre y de lo accidental en la que muchos de nosotros pasamos buena parte de nuestro tiempo en el mundo; esa vida en la que hacemos lo que no nos hemos propuesto, y en la que decimos lo que no queremos decir y asentimos a lo que no entendemos; esa vida enterrada bajo el peso de las cosas externas a ella, que, en lugar de asimilarlas, se ve moldeada por ellas; esa que, en lugar de crecer y florecer bajo un saludable rocío, *queda cristalizada*, como si estuviera recubierta de escarcha, siendo a la verdadera vida lo que una arborescencia es a un verdadero árbol, una especie de conglomerado dulzón de pensamientos y hábitos ajenos a ella, frágil, terca y glacial, que no puede dirigirse ni crecer.”

Acojona, ¿verdad? Pero suena familiar también. Debe ir unido. Estar atento para evitarlo (“esto es agua, esto es agua...”) es un proyecto al que vale la pena dedicar una vida. Es decir: merecerá la pena morir en ese empeño.

Álvaro Marcos trabaja como traductor, editor, redactor y lo que se tercie mientras acumula másters y esquiva doctorados. Ha investigado sobre la atención en la cultura moderna y contemporánea y en la actualidad cursa un máster en The New School for Social Research (Nueva York). Toca en los grupos madrileños Atención Tsunami e Incendios.

2. Resulta curioso también que, en la mayoría de los idiomas, las acepciones del término basculen entre dos significados antitéticos: el de “visibilizar” (la pantalla como soporte transparente de imágenes); y el de “ocultar”: la pantalla como obstáculo opaco que dificulta o impide la visión, o que directamente induce a engaño. Las pantallas cumplen siempre ambas funciones a la vez: “ocultar visibilizando” o “visibilizar ocultando”. ¿No suena polvorientemente “ideológico”?



Un diálogo sobre las nuevas tecnologías de la información y los cambios que están produciendo en la vida política de nuestras sociedades.

Carlos Barbudo y Pedro Abellán

Frank y HAL se vuelven a encontrar. Esta vez lo hacen en una cafetería de una populosa ciudad de la Tierra, sin un tablero de ajedrez ni nada que los distraiga de aquello sobre lo que quieren hablar; o sea, reflexionar. Tras comprobar que ningún mensaje queda pendiente en sus cuentas de WhatsApp, Facebook, Twitter, Gmail, Instagram, Tumblr, etc., por fin sus miradas se encuentran y surge la primera pregunta. Eso sí, que nadie se preocupe: ningún ciberoptimista ni ciberpesimista sufrirá daños irreparables durante la conversación.

FRANK: Dime, HAL, ¿qué te sugiere esta cita? —Frank saca su móvil y lee una nota que ha tomado hace unos días:

“La demanda de una nueva relación entre ciudadano y gobierno crece diariamente, pero la forma que debería tomar está completamente abierta al debate. La tecnología ha alcanzado en nuestros días un estadio en el que un sistema de votación computarizado es tan práctico como económico, y no se puede seguir ignorando la posibilidad de usar los medios electrónicos para fortalecer la democracia.”

“Ya tenemos un sistema de comunicación unidireccional que es eficiente: el gobierno puede dirigirse a la gente a través de los medios. Una de nuestras necesidades más acuciantes es conseguir un sistema bidireccional mediante el que los ciudadanos puedan dirigirse al gobierno.”

“El parlamento es un vehículo ineficiente para este propósito [...]. Con el voto electrónico y los referendos no necesitaríamos ni elecciones generales ni partidos políticos.”

Acordarás conmigo que una afirmación así está de plena actualidad.

HAL: Por supuesto, Frank. De hecho, yo voté en las europeas a un partido que propone algo bastante parecido. Las nuevas tecnologías han abierto un enorme abanico de posibilidades de actuación, y la política no puede quedar al margen. Hoy mismo ya sería posible prescindir del sistema representativo tal y como lo hemos conocido, cuya única razón de ser era la imposibilidad de reunir en un mismo ágora a todos los ciudadanos. Hoy ese nuevo espacio lo encontramos en Internet: podemos estar conectados todos, en momentos distintos, y el espacio ha dejado de ser el problema.

F: Curioso... La cita es de 1977¹ y tu argumento se parece mucho, casi diría que es calcado, a aquél que los teledemócratas defendían. Fíjate, antes de la invención de Internet, había gente que pensaba que era posible mediante la radio, el teléfono y la televisión desarrollar un sistema político basado en la participación directa de las personas. Sí, la televisión no siempre ha sido considerada *hija del Mal*, al servicio del poder para controlar a la masa.

H: Sin embargo, tendrás que reconocer que Internet implica un salto cualitativo respecto a los medios anteriores. Tanto la radio como la televisión eran medios unidireccionales. El teléfono, por su parte, sólo ponía en contacto a dos personas en el mismo tiempo (salvo si tenías contestador, o una madre o hermano caritativos). Teléfono, radio y televisión están siendo transformados por la red de redes y por la miniaturización de las tecnologías, que te permite hacer uso de ellas en cualquier momento, en cualquier lugar. ¿Has visto que ya hay móviles acuáticos?

F: Perfecto, ya podremos votar en *Mujeres y hombres y viceversa* desde la piscina. O peor, desde el propio WC.

H: Ah, claro, que la democracia no es para los canis, ¿verdad?

—ambos ríen ante la mención del “lumpen” contemporáneo, que ya se ha convertido en lugar común en sus conversaciones—. En serio, Frank: democracia puede traer mediocracia, ahora y siempre, pero eso se solventa subiendo la media con la educación. Y aun así, ¿no es este tipo de programas precisamente el resultado de la anterior etapa tecnológica, casi totalmente unidireccional y con reticencias al *feedback*? En este momento todos podríamos tener un audímetro en casa, y eso seguro cambiaría nuestros patrones de consumo de televisión, introduciendo lógicas de protesta que los directores de las cadenas tendrían que tener muy en cuenta.

F: Mucho se ha escrito y debatido acerca de la capacidad de la tecnología para transformar la política, como si Internet (o antes la televisión) fuese la varita mágica 2.0 que eliminará todas las trabas para la democracia directa. Verás, es como si existiera un deseo profundo de acabar con todos los vicios humanos a través de la tecnología, como si el principal problema para organizar la vida política de la sociedad no estuviese, precisamente, en la propia sociedad, en nosotros mismos. Si queremos mandar al paro a los políticos profesionales y relegar la democracia representativa al cajón de la historia, quizá tan sólo haya que proponérselo. Lo de la capacidad revolucionaria de la tecnología funciona como un cuento chino para no meterse en los debates fundamentales sobre las consecuencias de un mundo así. Delegar es muy cómodo, comodísimo, y si la gente prefiere dedicarse a sus cosas en vez de estar envuelta en debates interminables sobre la enmienda de Pepito a la Directiva Europea de turno, pues allá ellos. Nada ni nadie, salvo que queramos seguir creyendo en la segunda venida de Jesucristo, nos van a quitar de encima el marrón que es la organización de la sociedad. Me parece de risa pensar que porque tenemos la capacidad para votar desde nuestro teléfono, la gente va a estar todo el día pegada a la pantalla leyendo y participando en debates que no acaban. Sobre todo cuando esos soporíferos textos interminables compiten con un *selfie* de mi vecina en la piscina. ¿Por qué la tecnología iba a acabar con estos problemas? Si es que es absurdo. Estar constantemente involucrado en política requiere altos grados de dedicación, y hay que ser muy virtuoso para dedicarle todo el tiempo necesario a discutir con otras decenas de miles de personas que no opinan como tú. Algo que parece ir en contra de la lógica cultural de las redes, que está basada en la inmediatez, no en la meditación pausada. Hay que ser muy miope para no darse cuenta de eso. Por no hablar de que igual acentúan todos estos problemas y, más que solucionarse, comienzan a multiplicarse. Por un lado, no todos tenemos los mismos medios ni la misma formación para acceder a lo digital. Por otro, las tecnologías no son neutras ni favorecen la democracia porque sí. El que muchas personas puedan conectarse entre sí a distancia no implica que el medio que lo permite favorezca la auto-organización. Habrá herramientas que por su diseño promuevan que la gente se ponga de acuerdo y otras que al contrario, que lo que favorecerán será una recepción pasiva de los mensajes emitidos por una pequeña élite autoproclamada como “el pueblo”. ¿Ves a todos esos supuestos luchadores por la democracia en Twitter? ¿Se puede saber quién los ha elegido? Porque yo no, y encima tienen la osadía de hablar en mi nombre. Al menos al presidente del gobierno sé que lo han votado X millones de personas, pero al *tuitstar* de turno no tengo ni idea de quién lo ha colocado ahí. Porque, no seamos ingenuos, hace falta mucha organización para que un pequeño grupo de personas sean populares en las redes sociales. Muy pocos llegan a eso sin ayuda de nadie.

1. Frost, Stephen: “Electronic Democracy”. En *The Contemporary Review*, 1977, p. 64.

Fotograma del episodio *White Bear* de la serie *Black Mirror*

H: Dices que yo atribuyo a las tecnologías propiedades de cambio mágicas y, sin embargo, eres tú quien se sorprende y asusta de un fenómeno que ha ocurrido siempre: la representación informal, no votada. Igual que en un debate televisado se intenta “representar” las posturas más comunes (o se debería), sin que nadie vote a nadie. Es cierto que este tipo de representación se está haciendo más habitual, pero si estos representantes consiguen convencer a los demás de que son tal cosa es porque hay un público que se siente efectivamente representado en algún modo, sean más o menos en número. Los medios sólo han venido a facilitar esa representación de distintos grupos de forma transversal a la sociedad, de forma no territorial. Pero más y mejor representación es lo que trae Internet, y eso (bien gestionado) implica mayor densidad social y, por tanto, más democracia. Yo no estoy defendiendo que tengamos que deshacernos de toda representación, imás bien todo lo contrario! A lo que muchos aspiramos es a que las redes puedan permitir una representación más democrática, lo que (eso sí) en algunos momentos puede implicar que yo me quiera “representar” a mí mismo en algún tema concreto. De nuevo, no hablo de nada que no se haga ya, pues todos nos pronunciamos personalmente cuando hay que cambiar el parlamento o cuando se convoca un referéndum. El modelo es antiguo: es Suiza, por ejemplo. Lo nuevo es la posibilidad (económica, técnica) de realizar muchas más consultas a la población, de intensificar los debates previos a esas consultas y de incrementar el control de las políticas. Lo nuevo es que mediante una aplicación, los espectadores podrían decidir qué tertuliano ya no representa a nadie en sus argumentos y debe marcharse a casa. Es un cambio cuantitativo, pero tan grande que la transformación cualitativa es innegable. Además, la inmediatez permite nuevas fórmulas políticas, como la democracia 4.0, en la que mi representante electo sólo me representa mientras yo decido que no necesito pronunciarle (o porque no conozco el tema, o bien porque

estoy de acuerdo con su posición), pero que en cualquier momento me permite tomar mi cuota de soberanía y ejercerla desde mi móvil.

F: No me fiaría yo mucho de votar por el móvil. Los sistemas electorales están pensados para que ningún agente pueda adueñarse del resultado. ¿Realmente es posible garantizar una seguridad tan alta como la que tenemos actualmente? Y si, como tú mismo has dicho, el ejemplo es Suiza, ¿por qué depender de estas tecnologías? ¿Qué cambios tan beneficiosos pueden conllevar que merezcan el riesgo?

H: Mira, te pongo un ejemplo de la transformación que estoy pensando: ¿Tú recuerdas alguna canción del verano que fuera buena? Eran todas baratas, desgañadas y con videoclips muchas veces degradantes para las señoritas voluptuosas que los protagonizaban. Todos los años había una, y en la televisión hacían listas con la canción de cada año pasado. ¿Cuál es la de este año? ¿Cuál es la última canción del verano que recuerdas? Yo diría que el “Waka Waka”, en 2010, y se consiguió sólo gracias al arrastre del Mundial. Y ¿qué ha pasado?, ¿es que nadie es capaz de hacer una canción lo suficientemente mala? No, no es eso; seguro que no. Pero hemos pasado de un mundo en el que los medios y las productoras se encargaban de hacernos tragar, bailar y repetir “La Bomba” hasta la saciedad, aprovechándose de nuestra necesidad de sentirnos parte de una comunidad, a un mundo en el que los fenómenos sociales surgen desde abajo. Y se hacen potentes, muy conocidos y difundidos, pero no nos dominan como conjunto. ¿Recuerdas el “Amo a Laura”?

F: ¡Precisamente “Amo a Laura” es un ejemplo de lo contrario! Era una campaña de publicidad viral. Un fracaso como tal, eso sí, porque nadie supo nunca qué anunciaba.

H: ¡Entonces ganó el lado democratizador! La gente se apropió de su significado, lo hizo suyo y, luego, lo compartió libremente. En ese sentido, podemos decir que la red ha empoderado a los ciudada-

nos. Y aquello fue en 2006. Hoy, cada uno puede elegir su lista de canciones de entre las que sus amigos escuchan, o descubrir nuevas al azar, o entre las más populares. Cuando aplicamos esto a la información, ¿no es eso más democrático? Hoy son miles los *vloggers* que difunden libremente sus opiniones, tienen cientos de seguidores e incluso viven de ello. Hemos pasado de la televisión, unilateral, a una sociedad plural en red.

F: De acuerdo, la pluralidad mediática puede ayudar a la democratización de nuestras sociedades. Pero ¿a qué precio? Cada vez que confiamos en la tecnología para eliminar la mediación entre ciudadanos y representantes, o bien para reducir la distancia entre personas o mensajes, lo que estamos haciendo es sustituir esa mediación o distancia por otra de carácter tecnológico. Nada desaparece, aunque lo pueda parecer, más bien cambia el tipo y el estatus de la mediación. Y no ser conscientes de esto es harto peligroso... Siguiendo tu argumento, ahora las personas nos podemos informar sin la necesidad de la mediación de un periódico. Quizá así podamos romper el monopolio de verdad de los medios de comunicación de masas, pero estamos sustituyendo estos medios por otros, distintos, pero medios al fin y al cabo. No conviene que nos engañemos. ¡Cada vez que eliminamos un intermediario generamos otro! Cuando dejamos de utilizar el criterio de selección editorial de un periódico y pasamos a informarnos a través de una red social, estamos dejando de lado un criterio conocido para comenzar a confiar en un entramado socio-tecnológico del que conocemos poco o nada. Personalmente, cada vez me informo más por las noticias y artículos que comparten mis “amigos” en diversas redes sociales. Pero ¿quién está realizando la selección de esta información? Cuando leo *El País* o *El Mundo* sé que hay una línea editorial, unos intereses políticos y económicos detrás que, más o menos, conozco. Quizá no son todo lo transparentes que deberían, pero coño, ¡si hasta hay una sección llamada Editorial en la que me cuentan la línea que sigue el medio ante determinados temas! Facebook no tiene nada parecido, y eso que detrás tiene unos claros intereses económicos. ¿Qué pasará cuando tenga unos intereses políticos no declarados? Si es que no los tiene ya.

H: Creo que estás exagerando un poco. Facebook y cualquier red social lo que quieren es venderte la publicidad que más te interesa y que pases el mayor tiempo posible en sus web. Por eso utilizan complejos algoritmos para, a partir de la información que suministras y tu actividad en Internet, potenciar los contenidos que más te puedan interesar. Nada más...

F: Y nada menos. Cada vez que los algoritmos de Facebook deciden mostrarme una noticia y no otra se está produciendo una selección editorial en base a no sé qué criterios. Me dicen que potencian aquellos que más me puedan interesar, pero ¿cómo pueden

saber lo que realmente me interesa? No siempre quiero que me lleguen noticias con las que estoy de acuerdo. Hay veces que me interesa, y mucho, conocer opiniones contrarias a la mía —las originales, no sólo una ridiculización de éstas—. ¡Menuda sociedad estamos construyendo si potenciamos únicamente que la gente lea aquello con lo que está de acuerdo! De hecho, uno de los argumentos que utilizaban los defensores de las bondades políticas de Internet era, precisamente, que al acabar con los intermediarios tendríamos acceso a una pluralidad de opiniones que nos harían personas más ricas y críticas. Sin embargo, ¡está ocurriendo justamente lo contrario! Es lo que Eli Pariser² llama el efecto burbuja: al estar inundados de tanta información en Internet, los usuarios cada vez demandan más mecanismos de selección de la información basada en los intereses y gustos de cada uno. Y esto genera una situación totalmente contraria a

la deseada. En vez de conseguir acceso a una pluralidad de puntos de vista, lo que tenemos es una Internet personalizada al gusto de cada uno. Cada usuario de Internet se mueve en su particular burbuja generada automáticamente, en la que sólo aparecen los contenidos con los que ya estaba de acuerdo. Esto, lejos de hacernos personas más críticas, lo que está generando es una mayor polarización de la sociedad en la que ya no se discute: se lanzan proclamas muy breves que son aplaudidas por los amigos e ignoradas por las personas con las que tendríamos

que debatir. Hemos llevado el hooliganismo a un nivel demencial. Mira los debates políticos que se producen en Internet, son de todo menos debate. Fíjate que creo que hay un mayor intercambio de ideas y argumentos en las tertulias televisivas... Y, además, son burbujas que traspasan lo espacial; que no quedan limitadas a un territorio concreto. ¿Qué futuro tiene el Estado si las poblaciones dejan de ser comunidades territoriales? ¿Qué narices será de la política? Y ¿qué hacemos con quienes carecen del conocimiento para acceder en igualdad de condiciones al espacio virtual?

H: Al menos ahora se discute de política. Y sobre la brecha digital, ¿habrías acaso retrasado el sufragio universal esperando la alfabetización del 100% de la población? ¿No ves que precisamente aumentar el poder de los ciudadanos lleva a una distribución más igual de los medios y las capacidades, incluida la alfabetización?

Enfrascados en su conversación, ninguno de nuestros amigos se ha percatado de un montón de revistas que aguardan a ser leídas en un rincón del café. Entre ellas podrían haber encontrado la publicación académica *Proceedings of the National Academy of Sciences*, en la que el pasado 17 de junio apareció el artículo titulado “Experimental evidence of massive-scale emotional contagion through social networks”. Sus autores afirman haber encontrado evidencias empíricas de que las emociones se contagian por las redes sociales.



2. Eli Pariser cuenta muy bien cómo funciona el efecto burbuja en una charla TED: http://www.ted.com/talks/eli_pariser_beware_online_filter_bubbles. También existe un libro en el que desarrolla el fenómeno en profundidad: *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. Penguin Press, 2011.

Lo más llamativo del artículo es el experimento realizado en Facebook con el que intentaron probar su hipótesis. A un grupo de personas se les mostró deliberadamente noticias consideradas positivas en el espacio donde aparecen los comentarios y enlaces de sus amigos, y se descubrió que esto provocaba que dichas personas compartieran más elementos vinculados a emociones positivas que aquellas a las que no se les había modificado el flujo de noticias. Si la prueba, por el contrario, se configuraba para privilegiar las noticias más negativas, los usuarios mostraban más predisposición a compartir emociones negativas. Los resultados llamaron la atención de los sociólogos. Hacía falta tener acceso a un gran número de personas para poder llegar a unas conclusiones tan contundentes, por lo que rápidamente el interés se centró en las condiciones del experimento. Y ahí vino la sorpresa: el equipo de investigación de Facebook había llevado a cabo una prueba psicológica con sus usuarios, en la que había alterado deliberadamente sus emociones, isin que estos fueran informados! Realizar pruebas psicológicas con seres humanos siempre es delicado, pero hacerlo con 689.003 personas que no saben que están participando sobrepasa con creces los límites morales de la ciencia. Esta vez, la polémica saltó porque los resultados fueron publicados en una revista, pero ¿cuántos experimentos habrá llevado a cabo este equipo de Facebook sin que nos hayamos enterado? ¿Habremos participado en alguno sin saberlo? Fue sin duda un escándalo de escala global, pero ni HAL ni Frank habían visto nada en sus *feeds* de noticias, por lo que su conversación continuó por otros derroteros.

F: ...y lo mismo con las adicciones a las pantallas. ¿Cuánta gente está perdiendo la vida frente a un ordenador? Además, pareciera que lo que toca lo digital queda de alguna forma devaluado. ¿O guardas con el mismo cuidado tus fotos en papel que tus fotos digitales? ¿Lees igual un libro que un PDF? Esta banalización lo que realmente devalúa es a la persona y la comunidad que poseían esos recuerdos que ahora guarda la nube.

H: Mira, Frank, yo entiendo tus reticencias. Pero siempre que ha habido un avance en la tecnología se ha escuchado una cantinela parecida, y lo único que ha sido necesario es desarrollar normas sociales (bien morales —con reprimenda social— o bien legales —con sanción del Estado—) que previnieran y castigaran los malos usos. Lo que no puedes negar es que el avance es imparable, y que su potencial para acercarnos a un mundo más justo es inmenso. Un ejemplo: en 1989, el ayuntamiento de Santa Mónica, una pequeña ciudad de California con un gran número de personas sin hogar, construyó un sistema público de comunicaciones electrónicas llamado PEN (*Public Electronic Network*). Se trataba de un foro al que cualquier residente se podía conectar desde su oficina, su casa o desde uno de los puestos públicos de acceso gratuito que había instalados por la ciudad. Rápidamente apareció en el foro el tema de las personas sin hogar, pero esta vez la discusión fue muy distinta a como solía serlo en los periódicos o reuniones de vecinos. ¿Sabes por qué? Porque fue la primera vez que los principales afectados, las personas sin hogar, pudieron participar en igualdad de condiciones. La única manera de diferenciar a un participante de otro en PEN era por su nombre; no había manera de saber la edad, color de piel, aspecto u olor de la persona con la que discutías. ¡Sólo contaban los argumentos! Así era prácticamente imposible saber si el otro era una persona de gran éxito social o un vagabundo, a no ser que te lo dijera expresamente. Esto permitió romper con los prejuicios que abundaban contra los indigentes, y sus voces comenzaron a ser escuchadas como las de

los demás miembros de la comunidad. El resultado fue espectacular. Muchos ciudadanos tomaron conciencia de los graves problemas de las personas sin hogar y comenzaron a entender que es casi imposible romper el círculo de la exclusión social sin ayuda. Si los indigentes vivían en la calle era porque no podían encontrar un trabajo, y no podían encontrar un trabajo porque no podían adecentarse antes de una entrevista ni tenían un lugar donde dejar sus pertenencias. Y así fue como surgió la iniciativa SHWASHLOCK, acrónimo de SHowers, WASHers y LOCKers (duchas, lavanderías y taquillas), destinada a que estas personas tuvieran la oportunidad de romper el círculo de la exclusión social y encontrar un trabajo.

F: Eso es muy interesante. Precisamente, deberíamos explorar esa parte de la tecnología: aquélla que es capaz de contrarrestar nuestras debilidades y de ayudarnos a reinventarnos como sociedad en la dirección en la que nos gustaría ir. Como una prótesis para alguien que ha perdido una pierna. Pero sigue preocupándome la cantidad de malos usos que pueden darse de estas tecnologías, y los retos sociales y políticos que se vislumbran ya no tan a lo lejos. ¿Qué pasará cuando los robots nos sustituyan en el trabajo? ¡En Hong Kong ya hay un cerebro artificial que es consejero delegado de una empresa! ¿Podrán sustituirnos también en otros aspectos? ¿Viste la película *Her*? ¿Es acaso una historia de amor verdadero en algún sentido? ¿Estaremos creando seres con entidad moral, o política, acaso? ¿Qué consecuencias traerá que sean las máquinas quienes den la “vida” por nosotros en la guerra? Las distopías que parecían mera ciencia ficción empiezan a parecerme muy posibles, HAL.

H: Ciertamente, Frank, ciertamente...

La conversación no está de ninguna manera agotada, aunque la alarma que se ha puesto Frank para recordar que debe comenzar a caminar ya si quiere cubrir los kilómetros planeados para el día sirve de excusa para la despedida. Mientras Frank sale por la puerta, HAL fantasea con un futuro en el que esta reunión suceda sin tener que coger un avión para encontrarse. Curiosamente, en el mismo instante, a Frank le recorre un escalofrío ante el mismo pensamiento. Incluso si se inventase la manera de tocar, oler y sentir al de enfrente a distancia —igual que ahora podemos verlo y oírlo—, una forma de estar sin estar a través del tiempo y el espacio, ¿no habría algo de profundo valor perdido en esa relación mediada por cables y circuitos electrónicos? ¿No hay acaso nada en la presencia física que sea superior a una suma de las partes que la tecnología quizá llegue algún día a imitar? ¿Habría cambiado en algo esta conversación? ¿Habrían cambiado los afectos, las emociones? Algo lleva a Frank a decir que sí y, aunque no le parece del todo racional, da la impresión de ser lo único razonable. Él, como nosotros, sale con más preguntas que respuestas, y con algunas respuestas que parecen irrenunciables, pero cuya base empieza a temblar. Es el momento de construir un nuevo edificio a partir de éste que se derrumba.

Carlos Barbudo es licenciado con Premio Extraordinario en Ciencias Políticas y de la Administración. Actualmente trabaja como investigador FPU explorando cómo las tecnologías de la información están transformando el concepto de privacidad y cuáles son sus consecuencias políticas.

Pedro Abellán Artacho es licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid y realiza su doctorado gracias al Programa de Becas para la Formación del Profesorado Universitario con el proyecto de tesis *La idea de Democracia en la prensa española*.

LA TABLETA NO PIENSA

Javier Sampedro

Según un estudio de 2011 recogido por el científico cognitivo Daniel Levitin, de la Universidad McGill, recibimos cada día una masa de información equivalente a 174 periódicos. Esto no quiere decir que la “leamos”, naturalmente, pero tampoco leíamos antes el periódico de arriba abajo. También vemos cinco horas de televisión al día, de entre las 85.000 que producen diariamente las más de 20.000 emisoras del mundo. Y nunca nos va a faltar material, porque cada hora se suben a YouTube 6.000 nuevas horas de vídeo. No hablemos del bombardeo de tuits ingeniosos y correos electrónicos fatigosos que nos sepultan cada minuto en un berenjenal de confusión y vacío.

¿A dónde nos lleva todo esto? ¿Estamos delegando la memoria, la atención y el aprendizaje en un puñado de aplicaciones diseñadas por cuatro tipos listos de Silicon Valley a los que nunca conoceremos? ¿Y qué si así fuera?

Los humanos, como el resto de los mamíferos, atendemos de forma selectiva a un aspecto del mundo mientras ignoramos todo lo demás. La principal razón para esto es casi trivial: que el saber ocupa lugar. El cerebro no puede procesar toda la información que le llega de los sentidos cada fracción de segundo: todos los balcones del edificio de enfrente, la fila de niños que va de excursión por la acera, el guardia multando al que aparcó en zona azul sin pagar la tarifa, el ruido lejano de cientos de coches, la sirena de una ambulancia, la caricia del viento, el olor del tabaco y el millón de recuerdos disponibles para la memoria operativa.

Es cierto que un pianista experto puede hablar mientras toca *As Time Goes By* y se bebe un bourbon con hielo, pero eso no quiere decir que esté prestando atención a las tres cosas a la vez: se está concentrando en lo que dice mientras deja el piano y el bourbon al piloto automático. Y sólo puede hacer esto porque es un pianista (y bebedor) experto; si fuera novato, tendría que prestar toda su atención a la pieza musical, y no podría hablar ni beber al mismo tiempo.

Una forma elocuente de percibir esa limitación de la atención es el Cubo de Necker: ese cubo que aparece a menudo en los pasatiempos, del que sólo se pintan sus aristas y que por ello puede interpretarse en dos posibles orientaciones. Si lo miras durante unos minutos, puedes notar cómo tu percepción cambia cada cuándo de una orientación a otra. Pero también te darás cuenta de que es imposible percibir ambas simultáneamente, por mucho que tú sepas que las dos “están ahí” de algún modo.

De igual modo, el conductor experto puede cambiar a tercera y tomar la curva mientras regaña al niño precisamente porque es experto: no necesita prestar atención a la tarea rutinaria de conducir. Por supuesto, eso cambiaría de repente si se le cruzara una vaca por delante. Pero entonces tendría que dejar de regañar al niño. No podemos atender a dos cosas a la vez, es una limitación que está en nuestra naturaleza y no es negociable con el mundo de ahí fuera. Ni el piano, ni el coche ni Twitter han cambiado la naturaleza humana.

Y ésta es la razón de que, pese al mito urbano que se propaga como un incendio de verano, no seamos multitarea. No podemos atender al trabajo, a una conferencia o a una película mientras leemos los tuits, respondemos los mails o revisamos las actualizaciones de nuestros amigos en Facebook. Nos puede parecer que lo hacemos, pero —como sucede con el Cubo de Necker— sólo estamos atendiendo secuencialmente a una cosa detrás de otra. Aquí no hay piloto au-

tomático que valga, y por tanto nos estamos perdiendo el resto de las cosas cada vez que atendemos a una.

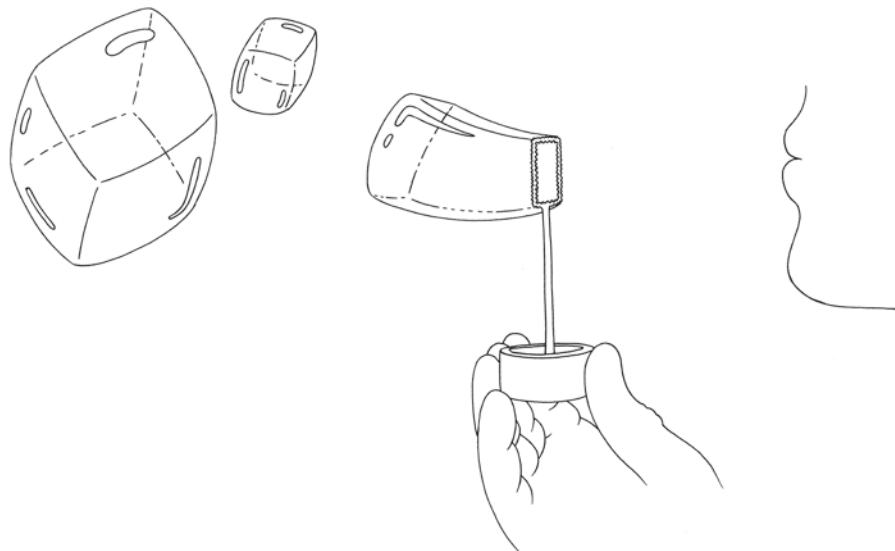
¿Y por qué esto es un problema? Porque el aprendizaje depende por completo de la atención sostenida. El foco mental selectivo que dirigimos a una sola materia nos puede parecer una bagatela, pero en realidad consume valiosos recursos de nuestra capacidad de procesamiento cerebral: es como poner todo el poder de la máquina sobre el problema. Así se aprende. Distraerse con cien cosas puede ser una adicción moderna, y puede dar una impresión de actividad permanente que alivie nuestro barroco pánico al vacío, pero no resuelve nada ni hace avanzar las cosas. No realmente. Twitter nunca va a pensar por ti.

Es cierto que la inmensa mayoría de la actividad cerebral es automática, y que nuestra vida consciente es como el pasajero de un buque sentado en cubierta sobre una gigantesca maquinaria que le lleva al puerto de destino sin que él tenga la menor noción no ya de su funcionamiento, sino siquiera de su existencia.

Pero ahora veamos otro ángulo ilustrado con dos famosas anécdotas de la historia de la ciencia. La primera viene de uno de los grandes matemáticos de todos los tiempos, el francés Henri Poincaré, que hizo uno de sus grandes descubrimientos cuando se disponía a subir a un autobús parisino. “En el momento en que puse el pie en el peldaño”, narró él mismo en 1908, “tuve la idea, sin que nada en mis pensamientos previos hubiera allanado el camino para ello, de que las transformaciones que había usado para definir las funciones fuchsianas eran idénticas a las de la geometría no euclídea”. Bien, no se preocupen: no necesitamos entender aquí qué diablos son las funciones fuchsianas, ni menos aún la geometría no euclídea (aunque el mundo en que vivimos se rige en un sentido muy fundamental por esos arcanos).

Lo relevante para nosotros es que el pensamiento creativo es en gran medida inconsciente. El neurocientífico Christof Koch narra lo siguiente: “El matemático francés Jacques Hadamard interrogó a científicos y matemáticos famosos sobre el origen de sus ideas más innovadoras. Respondieron que un largo periodo de inmersión en el problema, una especie de incubación, seguida de una buena noche de sueño o unos días de distracción precedieron a la idea crucial, que saltó de repente en sus cabezas”. Como en el caso de Poincaré cuando pisó el primer peldaño del autobús parisino. Entonces, ¿no será bueno distraerse con todo lo que nos manden las redes sociales para estimular las ideas innovadoras? Aver, a ver, mete la primera y vamos a ver qué hay de esto.

Einstein señaló que la intuición es el resultado de la experiencia intelectual previa. Las nuevas ideas, ésas que a menudo parecen surgir de la nada o caer del cielo, no son sino nuevas metáforas: nexos profundos entre conceptos hasta entonces percibidos como inconexos. Poincaré atesoraba un hondo conocimiento de los distintos ámbitos de la matemática, y se había esforzado hasta la extenuación para comprender a fondo tanto las funciones fuchsianas como la geometría no euclídea. Era allí, en esas profundidades abisales del conocimiento consciente, donde se escondía la unidad íntima entre esas dos materias aparentemente irreconciliables. Y por eso pudo la metáfora, el nexo profundo, surgir de pronto como de la inspiración de una musa. La virtud de Poincaré no era coger autobuses, sino entender a fondo las cosas.



La segunda anécdota es tal vez aún más chocante. Su protagonista es August Kekulé, el gran químico orgánico alemán que descubrió la estructura del benceno en el siglo XIX. Kekulé sabía que los compuestos orgánicos se basaban en cadenas de carbono de cualquier longitud, pero el benceno no encajaba con esa idea simple y rompedora: faltaban dos átomos de hidrógeno. Tras una buena temporada examinando el problema con frustración, se quedó medio dormido junto a la chimenea de su casa y soñó con una serpiente que se mordía la cola... una serpiente que se mordía la cola y... ¡Eureka! ¡Ésa era la respuesta que tanto había buscado! El benceno no era una cadena lineal de carbonos, sino un anillo, y los dos átomos de hidrógeno ausentes no eran más que el precio químico de juntar los dos cabos sueltos. No sólo el benceno, sino todas las moléculas circulares de la naturaleza habían encontrado una explicación simple, racional y elegante. ¡Y todo gracias a un sueño! ¿Qué se debe aconsejar entonces a los estudiantes de química? ¿Dormir?

Bien, dormir es desde luego muy aconsejable, para los estudiantes de química e incluso para sus ratones de laboratorio, pero ése no es el punto. El punto es nuevamente el de Einstein: que la intuición —e incluso la intuición onírica— es consecuencia de la experiencia intelectual previa. Kekulé pudo soñar un concepto científico revolucionario porque previamente se había metido en la cabeza todos los elementos conscientes del problema. Los nexos profundos ya estaban en su memoria, y la divagación sólo aportó el último eslabón de la metáfora. El sueño de la razón no sólo genera monstruos, sino también estructuras químicas, a lo que se ve.

Parece claro, pues, que el pensamiento creativo requiere otro tipo de actividad mental distinto de la atención focal, una especie de “reset”, o el equivalente al pintor que da un paso atrás para ganar perspectiva sobre el cuadro que está pintando. Aparte de coger autobuses como Poincaré y dormir la siesta como Kekulé, hay formas más programadas, o programables, de disparar ese modo divagante de pensamiento, donde la mente fluye de una memoria a otra sin mucha estrategia, y justo por eso es capaz de romper el marco y hallar algo inesperado.

Una de las más eficaces, según han comprobado los científicos cognitivos, es oír música. O incluso tocarla, como hacía Einstein con su violín. Los seguidores del doctor House habrán contemplado numerosos ejemplos de ese proceso: tocar el piano, botar una pelota o dar un paseo es tan esencial para el pensamiento creativo como el estudio disciplinado y la atención focal. Y el problema, de nuevo, es que Twitter, Facebook, YouTube y el medio centenar de correos que nos asfixia cada día no sirven tampoco para esto: no sólo nos distraen de la atención consciente sobre un problema que debemos resolver, sino

que también arruinan los modos contemplativos o divagantes que incuban la creatividad. Dos docenas de tuits ocurrentes no forman un concepto, ni sustituyen a una siesta.

Nada de esto significa, desde luego, que debamos renunciar a las redes sociales ni dejar de atender nuestro correo electrónico. No. Lo que significa es que convendría reservar un tiempo acotado para ello. Con una alarma sonando cada 30 segundos en el móvil no hay manera de enfocar la atención en nada interesante, ni tampoco de “resetear” la mente en los descansos. Lo que hace uno más bien es centrarse en una cuestión distinta cada medio minuto, sin tiempo para pensar ni para asimilar un concepto complejo.

¿Cambiará eso en el futuro próximo? No es imposible. Los avances de la neurociencia y de la inteligencia artificial son ciertamente sobrecogedores. Los ordenadores actuales son capaces no ya de digerir cantidades de información que empacharían a un millar de eruditos, sino también de elaborar conceptos a partir de ella, e incluso de formular hipótesis, una facultad que se consideraba hasta ahora exclusiva del *Homo sapiens*. Tal vez no esté lejano el día en que un sistema informático pueda subirse a un autobús virtual o dormir una siesta digital y descubrir una nueva metáfora, un concepto radical y fructífero como las ideas de Poincaré o Kekulé.

Las interfaces mente/máquina, por otro lado, son ya una realidad en los implantes cocleares que ayudan a los sordos, o en los electrodos implantados en la retina que devuelven parte de la visión a algunos ciegos. Los cascos electroencefalográficos que registran la actividad cerebral están haciendo avances notables hacia el sueño de mover objetos o controlar ordenadores con el solo poder de la mente, una tecnología que pronto ayudará a las personas paralizadas por una enfermedad o un accidente a recuperar la libertad perdida. Es concebible que, en el futuro, podamos enchufarnos la Wikipedia directamente al cerebro y consultar mentalmente con un neuro-Google cualquier información que deseemos.

Pero todavía no vivimos en ese mundo, y no podemos esperar sentados a que los tecnólogos resuelvan nuestra pereza intelectual. “Ustedes creen que su grabadora piensa”, decía García Márquez a los estudiantes de periodismo. Pues bien, tampoco piensan el iPhone 5 ni el último modelo de tableta. Por el momento, tienes que pensar tú.

Javier Sampedro (Madrid, 1960) es científico y periodista. Doctor en Genética y Biología Molecular, fue investigador del Laboratorio de Biología Molecular del Medical Research Council de Cambrídg. Es autor de los libros *¿Con qué sueñan las moscas?*, *Deconstruyendo a Darwin*. *Los enigmas de la evolución a la luz de la nueva genética* y *El siglo de la ciencia*, y publica artículos de divulgación científica en *El País*.

POLY-SPAM

Un día cualquiera recibo en mi buzón la carta de una mujer de mediana edad que poco antes de someterse a una operación a corazón abierto decide pedirme ayuda pues necesita con urgencia que alguien administre su inmensa fortuna. Poco después una joven trata de convencerme de que me case con ella para acceder a una succulenta herencia. El martes siguiente, un abogado africano me elige para compartir conmigo una cuenta sin dueño; a la vez me entero de que acabo de ganar la lotería y un Toyota nuevo. A partir de esas admirables mentiras, la serie “Poly-Span” pretende componer el retrato robot de los remitentes del spam, traduciendo a imagen cada detalle descrito, para reproducir con todo cuidado el ambiente teatral del momento en que se enviaron los correos. El uso de la fotografía, con su carga de verosimilitud, me permite certificar la existencia de algo demasiado bueno para ser verdad y crear documentos imposibles basados en puras mentiras. Le he adjudicado un rostro a cada uno de estos cuentos, cuentos contemporáneos adaptados a los sueños y las frustraciones de nuestro tiempo.

Cristina de Middel



De: alesiaabanokov@aarhusmail.dk

Asunto: Bonjour

Fecha: 21 de noviembre de 2008 12:02:25 GMT+01:00

Para: undisclosed-recipients;

Responder a: alesianet@cantv.net

Hola,

Le escribo estas líneas con mucha inseguridad para compartir con usted mi dramática situación pero antes de nada permítame presentarme. Mi nombre es ALESIA ATOLEVNA MARKINA y soy una viuda rusa. Mi marido fue una de las víctimas del desastre del tsunami en Tailandia y soy la heredera de una fortuna que asciende a 4.500.00\$. Estoy atravesando serios problemas con mi familia política ya que pretenden hacerse con el legado de mi marido.

Sin decirselo a nadie tomé la precaución de esconder este dinero en una maleta metálica y depositarle en una compañía de seguros aquí en Rusia. Sin embargo la situación está empeorando con las investigaciones que están

llevando a cabo mi familia política y le he pedido a esta compañía que envíe la maleta por valija diplomática a otro lugar donde pueda estar a salvo. Me gustaría que usted me ayudase a transferir esta maleta con total discreción hacia su país ya que estoy pensando en invertir este dinero en algún negocio rentable allí. Si usted decide colaborar hablaríamos de la comisión que se le asignaría en su cuenta tan pronto como se cerrase el negocio.

De hecho, tras la muerte de su marido, los miembros de su familia han tratado en varias ocasiones de atentar contra mi vida pensando que tras mi muerte les correspondería legalmente la herencia.

Le ruego que se haga cargo de la terrible situación que estoy atravesando ya que hoy mismo el maletín está viajando de Rusia a Londres y ya no tengo dinero en absoluto viviendo una dramática situación financiera. Le agradezco infinitamente su colaboración y espero tener prontas noticias tuyas para poder cerrar este negocio.

Sra. Alesia Atolevna Markina

De: davidkodjo0@yahoo.com
Asunto: Good Attention Needed
From You Immediately
Fecha: 9 de octubre de 2008
20:54:09 GMT+02:00
Para: info@lademiddel.com
Responder a:
davidkodjo0@hotmail.fr

Querido amigo,

Estoy, tal como indica abajo, empleado de uno de los bancos líderes de dapaong, un estado fronterizo en la costa de la República de Togo. Trabajo en el departamento de Procesamiento de Datos y Desarrollo. Ahí es donde descubrí una gran cantidad de dinero depositada por el difunto Ministro de Deportes de Togo (el Sr. Richard Attipoe) quien falleció en un accidente aéreo el 4 de junio del 2007. Vea el enlace a la noticia <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6715937.stm> para más información. Durante mis investigaciones descubrí que este dinero fue depositado sin criterios en cuanto al beneficiario. Le invito a presentarse como beneficiario para proceder a la inmediata transferencia de estos fondos a su país. La cuenta de la que le hablo dispone de 18.230.000,00 \$ (dieciocho millones doscientas treinta mil dólares americanos).

En cuanto reciba su respuesta le haré llegar los datos necesarios para asegurar esta representación libre de cargas y transferir el dinero por lo que le animo a una urgente respuesta.
Saludos cordiales,

Sr. David Kodjo
Departamento de Procesamiento de Datos y Desarrollo
Banco Atlántico Dapaong



De: Grace Smith <grace@hayoo.co.uk>
Asunto: Good Day Sir
Fecha: 21 Marzo 2008, 02:38 AM
Para: info@lademiddel.com
Responder a: grace_smith99@sify.com

Buenos días caballero,

Siento aburrirle con mi correo. Pero quiero que usted entienda que realmente necesito su ayuda. Mi nombre es Grace Smith, tengo 24 años y soy inglesa. Estudio y trabajo como costurera. Soy hija única. Mi padre murió en un accidente de tráfico el 6 de marzo del 2006. Mi madre, que estaba enferma de cáncer falleció también poco después cuando supo de la noticia estando ingresada en el hospital.

Mi padre me dejó en herencia 5 millones de libras esterlinas. Ahora, tras su muerte y debido a que se me está haciendo muy difícil cubrir mis gastos escolares con el trabajo a media jornada como costurera, decidí ir al banco

donde está depositado el dinero del testamento. El director del banco me explicó que no podía disponer del dinero ya que mi padre estableció una cláusula en el testamento para poder disfrutarlo. La cláusula fija que debo tener 30 años como mínimo o bien estar casada para que mi marido pueda retirar el dinero en mi nombre en caso de no haber alcanzado esa edad.

Si puedo confiar en usted me gustaría que se hiciese pasar por mi marido para reclamar el dinero en mi nombre puesto que yo tengo listos todos los documentos incluido un certificado de matrimonio para demostrarle al banco que estamos legalmente unidos ante la High Court aquí en el Reino Unido.

Le escribo francamente desde la base de la confianza. Mientras dure esta transacción, ponemos las emociones de lado, pero quizá cuando todo haya pasado puede que todo cobre sentido si es que usted es todavía soltero. Esperando noticias suyas,

Sinceramente suya, Grace Smith



De: lfateef@swithed.com
 Asunto: GODD NEWS / REPLY
 Fecha: 13 de mayo de 2008
 11:08:03 GMT+02:00
 Para: info@lademiddel.com,
 Responder a: fagbemil@gmail.com

Estimado Señor/Señora,

Mi nombre es Barrister Lateef Fagbemi y soy el abogado personal del difunto Sr. Matthew (Jefe Ejecutivo) de BIOOIL OIL SERVICING LTD quién hasta su desafortunada muerte fue el contratista de Texaco Nigeria en Port Harcourt, Nigeria, y a quién me referiré a partir de ahora como mi cliente. El 21 de abril de 2005 mi cliente, su esposa y sus dos hijos se vieron fatalmente involucrados en un accidente de automóvil en la autopista de Sagbama. Todos los ocupantes del vehículo perdieron la vida desgraciadamente. Desde entonces he llevado a cabo numerosas pesquisas en su embajada para localizar algún familiar de mi cliente sin ningún éxito.

Después de todos estos intentos sin resultado decidí rastrear sus apellidos para localizar a algún miembro de su familia en internet y así es cómo di con usted. El motivo de buscarle es la repatriación de la fortuna y las propiedades legadas por mi cliente ante de que el banco dónde están depositados las confisque o los declare inservibles.

En concreto el African Development Bank Group, dónde el fallecido tiene un depósito valorado en US\$ 3.5 Millones, ya me ha instado a que se presente el familiar más cercano antes de proceder a confiscar la cuenta en el plazo de 6 semanas. Todos mis intentos de localizar a sus familiares no han dado frutos en 2 años y busco su consentimiento para presentarse como el allegado más directo por tener el mismo apellido que el difunto para así poder trasladar la suma de US\$ 3.5 Millones a su cuenta y luego poder repartirla. 50% para mí, 45% para usted y un 5% para los gastos. Dispongo de todos los documentos legales necesarios que habría que presentar en caso de que hubiese alguna reclamación. Todo lo que le pido es su honesta cooperación para poder llevar a buen término este negocio. Le garantizo que todo el proceso tendrá la forma de un arreglo legítimo que le protegerá ante cualquier acción legal.

Por favor, póngase en contacto conmigo de inmediato ya que no dispongo de mucho tiempo. Le agradezco de antemano su cooperación.

Saludos cordiales,
 Barrister Lateef Fagbemi

De: Marisol <Marisol@bp06.net>
 Asunto: Marisol
 Fecha: Viernes 6 de Junio 2008, 10:00 AM
 Para: info@lademiddel.com
 Responder a: marisol@astrologi-gratuita.com

Hola,

Me llamo Marisol, tengo 47 años y ejerzo la videncia con seriedad y pasión desde hace 29 años. He intervenido en unos 50 programas de televisión, durante los últimos 10 años. Me inicié en la videncia y el tarot a los 13 años gracias a mi abuelo, a los 18 años decidí (al acabar el bachiller y obtener el título) abrir un gabinete de videncia, con la intención de ayudar a la gente. Mis objetivos no eran ni la gloria ni el dinero, pase por momentos difíciles, duda, dificultades económicas, angustia, depresión. Durante los primeros años estuve a punto de dejarlo todo. Pero la videncia seguía siendo mi primera motivación.

Siempre he puesto mucho empeño en informar a la gente organizando conferencias, cenas y debates. Hasta que en 1980 cree el Salón de la Videncia de Madrid. Mi salón reúne a los mejores profesionales de España (videntes, astrólogos y tarotistas). Hoy en día gozo de una notoriedad asentada que me permite ejercer mi vocación en las mejores condiciones. Entre las personas que me consultan hay numerosos políticos, dirigentes de multinacionales, famosos, actores, modelos, artistas pero también, madres de familia, artesanos, comerciantes, trabajadores. Yo misma realizo la videncia por teléfono, trabajo sola, para mí es una garantía de calidad. Me puedo permitir no hacerle pagar mis consultas; si usted se quiere beneficiar de mi don me puede llamar al 806.556.336 *. Le espero para una consulta privada que, se le aseguro, le sorprenderá.

Marisol

* solo pagara el coste de la comunicación: 1.16€/min desde un teléfono fijo y 1.51€/min desde un teléfono móvil



De: s.nzi005@yahoo.fr
 Asunto: Hola queridos
 Fecha: 16 de enero de 2008,
 19:01:32 GMT+01:00
 Para: s.nzi005@yahoo.fr
 Responder a: s.nzi005@yahoo.fr

Hola Querido,
 Mi nombre es sandrine Nzi.
 mañana cumpliré 25 años. Soy la
 única hija del jefe (difunto) Mr.
 Joseph Nzi.
 Mi padre en vida, el propietario de
 minas de oro con gran prestigio en
 Costa de Márgil. Es triste decir que
 pasó a mejor vida de una manera
 misteriosa durante un viaje de
 negocios, sin embargo su muerte
 fue relacionada con la figura de mi
 tío, quien viajaba con él. Pero sólo
 Dios sabe la verdad!

Mi madre murió cuando sólo era
 un niño y mi padre me cuidó con
 especial cariño. Justo antes de
 su muerte le declaró al secretario
 que le acompañaba al Hospital
 que había depositado en uno de
 los bancos más importantes de
 Abidjan, Costa de Marfil, la suma
 de US\$ 10.500.000,00. También
 le dijo que ese dinero se depositó
 a mi nombre. Yo sólo tengo 20
 años, estoy estudiando en la
 universidad y no sé qué hacer.
 Ahora necesito una cuenta en el
 extranjero a la que transferir el
 dinero ya que he sufrido mucho
 reveses por la crisis política de mi
 país y problemas familiares que
 me hicieron huir de la casa de mi
 difunto padre y refugiarme en
 un hostel para protegerme de las
 diabólicas intenciones de mi tío
 quien ya ha matado a mi padre y
 a algunos miembros más de mi
 familia.

Querido, estoy realmente
 necesitada de su ayuda con este
 asunto. Amado, sus consejos e
 ideas son muy necesarios, por
 favor, permítame decirle qué es lo
 que necesito de usted.

1. Usted me ayudará a negociar
 asuntos rentables y lucrativos
 de una manera inteligente en
 cuanto sea transferido ya que soy
 sólo una chica sin conocimientos
 financieros.

2. Usted me ayudará a conseguir
 un permiso de residencia
 permanente en su país para poder
 trasladarme allí y proseguir con
 mi educación mientras usted
 gestiona las inversiones que me ha
 recomendado. Lo más importante
 de todo es que usted sea un buen
 socio cuando el dinero llegue a
 su país.

Gracias por estar ahí para mí.

Atentamente, Sandrine Nzi

De: garricks_ronald@yahoo.com.hk
 Asunto: Business Deal Call Me
 Fecha: Miércoles 11 de Marzo 2008, 2:58 PM
 Para: info@lademiddel.com
 Responder a: garricks_ronald@yahoo.com.hk

Querido,

Quiero proponerle un negocio para el traspaso de una suma que
 asciende a GBP £30.000.000 (treinta millones de libras esterlinas) a
 su cuenta con el convencimiento de que será de su interés y de mutuo
 beneficio para ambos.

Me gustaría discutir con más detalle mi propuesta por teléfono por lo
 que espero su llamada o su respuesta por mail.
 Necesito su cooperación para transferir la suma mencionada
 anteriormente fuera de Inglaterra y hacia cualquier parte del mundo.

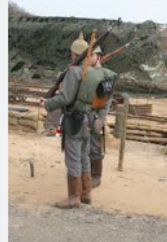
Estoy convencido de que usted considerará esta propuesta y
 reaccionará de una manera positiva a esta oferta de negocio.
 Estoy disponible para explicar con más detalle cualquier
 aspecto de este negocio y sobre este fondo depositado.

Tan pronto como me llegue una respuesta positiva por su parte no dudaré
 en mandarle todos los detalles y procedimientos necesarios para la
 transacción. Le ruego se ponga en contacto conmigo al número *44 703
 593 1141 para cualquier información adicional o me mande su respuesta a
 la siguiente dirección de correo: garricks_ronald@yahoo.com.hk

Esperando tener una pronta y positiva respuesta por su parte para
 entrar en detalles sobre este negocio. Sinceramente,

Sir Garrick Ronald. Miembro Ejecutivo
 Lloyds Banking Group Plc
 Tel: +44 703 593 1141 e-mail: garricks_ronald@yahoo.com.hk





REENACTMENT

El mundo actual es un gigantesco remix de materiales de tiempos pasados y nuevos.
¿Vivimos o revivimos? ¿Es viejo lo nuevo?

Bruno Galindo

1. Ahí va una aseveración que nos parece razonable: hoy Las Vegas es culturalmente más relevante que París. Se trata de señalar —unas veces desde la tesis, otras desde la intuición— que, en lo que llevamos de tercer milenio, no ha habido un suceso de impacto económico, social o psicológico comparable a la copia. Abunda la literatura sobre el tema, que es tan amplio como para implicar a gestores de la propiedad intelectual e ingenieros genéticos, terapeutas freudianos y empleados de locutorios. No nos interesaremos por la replicación en ceros y unos, sino por la de los hábitos y acciones humanas. La hipótesis es la repetición de patrones. Y el formato, el *reenactment*.

2. La consulta en Google Images identifica el *reenactment* —en inglés, “reconstrucción”— casi exclusivamente con la recreación histórico-militar. Soldados rasos de pacotilla, balística de fogueo, ropa de teatro comprada en eBay. Amantes de batallas —Waterloo, la carga de la brigada ligera de Balaclava, las Ardenas— y aficionados a la Historia (del Medievo al siglo XX) que, si uno se fija un poco, no tienen ya edad para estar en la reserva. Uno indaga un poco más y descubre re-actuaciones menos aparatosas y aún más recurrentes: en distintos confines del planeta triunfan las emulaciones de DiCaprio-Winslet en la proa del Titanic —es uno de los *reenactments* favoritos de las parejas— y del clip de *Sabotage* —hay remakes del famoso vídeo de Beastie Boys protagonizados por imitadores de 10 a 70 años—; se recrean versiones del viral aquel del niño anestesiado que triunfó en YouTube hace un par de temporadas (“David after dentist”) y se replican escenas de la serie *Juego de tronos* (la cosa va tan en serio que, en un *reenactment* celebrado en 2013 cerca de Ontario, Canadá, hubo una trifulca con más de 50 detenidos por un asunto relacionado con una catapulta defectuosa y un barril de explosivos fuera de control).

De acuerdo a la voz latina *scena* (“acto o manifestación en que se descubre algo de aparatoso, teatral y a veces fingido, para impresionar el ánimo”) y al griego *pathos* (“todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad”), se podría considerar *escenopático* todo esto.

3. La afición por reinterpretar hazañas bélicas (que se remonta a los romanos, que ya se celebraba en los torneos medievales, que incluso permea en los fastos religiosos actuales) nos divierte y cautiva. Más inquietante es que determinadas actualidades —las escaramuzas en

Crimea, el repunte del fascismo en Europa Central, el neonazismo— parezcan empeñadas en repetir guerras y atavismos del pasado.

4. El consumidor medio de productos culturales ya está acostumbrado a las réplicas, reediciones, relanzamientos, remakes: a lo *re*. Siempre es el aniversario de una obra magna, de algo que se hizo. Valdría como broma considerar como “aniversario 0” la fecha de lanzamiento de un producto nuevo que fuera capaz de crear alguna expectativa. La industria discográfica —lo que queda de esta— se capitaliza vendiendo cajas de luxe que celebran el fondo de catálogo (a escenificar en vivo por bandas-tributo, cada vez más populares bajo nombres como Nervana, AZ/DC o The Rollin’ Stoned). Grupos desaparecidos son ahora logotipos estampados en camisetas producidas en China; H&M las vende para quien vivió (o no) aquello. Los artistas del pasado han pasado de cánones a géneros. Cuando se muere alguno de los que quedaban, envejece súbitamente, se *museíza*, aquel que lo vio en vida. No existe un modo de hablar de música sin apelar a estos referentes; se podría observar —es el discurso de Simon Reynolds en *Retromanía*— que parte importante de la música nueva pone al día la antigua (“Fulano es el nuevo Dylan”) y así el escaparate actual empieza o termina dando la razón a la revista Mojo. El Rock ‘n’ Roll Hall of Fame, que reconoce e invita a su panteón a los números primos del oficio, no se ve muy abierto a nuevas incorporaciones.

El fenómeno alcanza al *hardware*: vuelve el casete —no digamos el vinilo—, y eso es notable porque es la primera vez que la Humanidad recupera una tecnología más incómoda y supuestamente menos evolucionada sin que medie una obligación perentoria. Aún es modesta una moda nueva, la de la vuelta al sonido monoaural; hay que señalar, en todo caso, que una marca fetiche, Ortofon acaba de lanzar su cápsula 2M Mono para deleite de aquellos amantes del vinilo que valoran el sonido antiguo en sus *mono LP listening sessions*.

¿Revive lo antiguo en otros campos? Las distribuidoras de cine lanzan otros aparatosos cofres que incluyen documentales, escenas nunca vistas, lo que el director quiso mostrar y no pudo. Dejamos fuera al mundo literario y/o editorial, cuya apuesta por lo no-joven tiene la (relativa) excusa del paso de los años que requiere la maestría. La urgencia por comunicar el gusto propio respecto a todos estos discos, películas, libros y demás, se corresponde con el furor revisionista en plazos cada vez más cortos: nunca fueron tan populares

ni frecuentes las listas con lo mejor del año, del semestre o ya hasta del trimestre. En ellas —haced la prueba— todo o casi todo se parece a algo de las últimas tres décadas.

5. Durante 2014, cualquier cosa de los '70 tendrá entre 34 y 44 años
Este año, cualquier cosa de los '80 tendrá entre 24 y 34 años.
A día de hoy, cualquier cosa de los '90 tendrá entre 14 y 24 años.

6. La nueva fotografía también tiene la pátina antigua. Filtradas, nuestras imágenes parecen rescatadas de las colecciones familiares de una época en la que el selfie era una acción anatómicamente compleja y obligaba a la carrera contra el temporizador de la cámara. Instagram aparte, el sepie arrasa: basta una vuelta por Twitter para ver con qué furor hacemos follow a cuentas como @Foto.Historia (607.308 seguidores), @Historiaenfotos (360.672) y hasta una parodia de estas (@FotosEnHistoria: 68.586).

En cuanto al vídeo, merece la pena destacar las reediciones que tocan la fibra vintage, fenómeno que va desde aplicaciones telefónicas como Super 8™ y VHS Fx Maker hasta —y sobre todo—, la recién presentada Logmar S-8, primera cámara de Super 8 fabricada en 30 años.

7. Determinados artículos que han salido del nicho de la memorabilia sirven para medir la fuerza de lo no-nuevo. Lego y Playmobil han trascendido su condición de juguetes clásicos y reclamado su condición de idiomas útiles al storytelling contemporáneo. De la familia Obama a la saga Star Wars —paradigmática película para la cultura *reenactor*—, cualquier personalidad, historia o acontecimiento es susceptible de ser relatado con estos ladrillitos daneses patentados hace exactamente 80 años, o escenificado con estos muñequitos alemanes comercializados por primera vez hace exactamente 40.

Algunas de estas referencias —y otras más, mucho más locales— confluyen en un fenómeno online y offline llamado “Yo fui a EGB”, blog, libro (13ª edición) y web obra de un periodista y un publicista, Javier Ikaz y Jorge Díaz, que eligieron como lema: “No somos nostálgicos porque no hay nostalgias como las de antes”. El éxito del proyecto —a 782.825 personas les gusta esa página, 165.595 personas de las cuales “están hablando” del asunto en Facebook al cierre de este artículo— ha sido la revisión de la infancia del baby boom: esos programas de televisión, aquella bollería industrial, esas campañas políticas...

8. También —y sobre todo— lo político se relaciona con lo ya vivido. En los últimos días de lo viejo o los primeros días de lo nuevo, se reconocen las señales de lo cíclico. La experiencia, casi espeleológica, del regreso a los orígenes de nuestra joven democracia, nos reconecta con vocablos decanos: “consenso”, “convergencia”, “Transición” por un lado; “compa”, “lucha”, “rebelión” por otro. Muchos de nosotros ya hablamos de enfrentamientos con los antidisturbios como la puesta al día del *correr detrás de los grises*. El vigoroso regreso de la reclamación feminista es proverbial. El pujante anhelo de un proceso constituyente. La vuelta de Marx a la conversación. Para quienes estudian la contrapolítica de fuera, recuperan vigencia historias de organizaciones como Yuppies, Weathermen y Yes Men. Nos importan años-símbolo: 1968, 1975, 1978, los 80. ¿Cuál ha sido el suceso televisivo más sonado de los últimos tiempos? ¿*Ochéntame otra vez?* No: *Operación Palace*, el falso documental —perfecto formato *reenactor*— con el que el periodista Jordi Évole desempolvó el 23-F a la manera de H. G. Wells.



Chino Otsuka. Imagine Finding Me. 1970-80 / 2005-09



“Todo destello político ha desaparecido, solamente queda la ficción de un universo político”, decía Jean Baudrillard en el mismo libro donde escribía: “Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia asume su pleno significado”. Qué reveladoras han sido estas citas y cómo nos han servido durante tanto tiempo y hasta hace tan poco tiempo.

9. Todo reverdece reinterpretado por quien no lo vivió; todo deja de ser viejo y es nuevo otra vez. Saturado de imágenes que impiden recordar cómo era el mundo antes —¿antes de qué, de quién en cualquier caso?— el mundo y las impresiones de las que está hecho se presentan como un gigantesco remix hecho de materiales del pasado y del futuro. Lo antiguo-nuevo —Foucault o la nouvelle vague, el cine quinqué o lo hegeliano— es lo nuevo-antiguo. Nuestro pasado —preguntadle al discjockey— es el perfecto tema para una fiesta.

10. En este contexto experimentamos una nueva con(s)ciencia del pasado. Facebook entendió algo clave cuando reconvirtió nuestro timeline en una línea biográfica que comienza el día del nacimiento —el icono de los pañales— y se ordena por décadas, luego por años, luego por meses, al fin por semanas y días y así hasta hoy mismo. Nuestra existencia queda perfectamente delimitada y resumida en un álbum de fotos vertical que pasa de lo entrañable y anecdótico a la hiperdokumentación fotográfica. O si lo preferís, en una película apaisada. Una reproducción artificial de ese supuesto relato vital



Wilma Hurskainen. Growth, 2004-06



que vemos antes de la luz blanca. Nuestros momentos álgidos, vistos como fotogramas. Nuestras vidas, como películas. Vistas desde dentro, distintas a todas las demás. Vistas desde fuera, como cualquier otra. Miramos nuestras vidas. Mark Zuckerberg nos ve verlas.

11. El *reenactment* es la ritualización en la cual construimos nuestro presente con retazos del pasado. Formaliza el remake. Certifica el revival. Es imitativo y predecible. Freudiano y primate. Requiere de la mínima suspensión de credibilidad y brinda a cambio una satisfacción emocional. Alivia un trauma. Es predecible y añade confianza. Tunea la Historia. Es colectivo y es lúdico: pensad en el Harlem Shake. Es transgeneracional: consultad la curiosa recreación de un diálogo mantenido entre unos fans de Justin Bieber a cargo de dos veteranos actores británicos; la descontextualización —parte de la serie YouTube Comment Reconstruction— va por los 2.709.114 visionados. *Reenactment* es pasear la imagen de Cristo vestido de nazareno y también es asistir a un flashmob para recrear un baile de Lady Gaga. *Reenactment* es Raphael haciendo el mismo programa de Navidad año tras año (y también vosotros viendo ese programa un año más). *Reenactment* es la coronación de Felipe VI y son los San Fermín en Chicago. *Reenactment* es lo que hacen los sicarios retirados del documental *The Act of Killing* cuando acuden a los lugares donde torturaron y asesinaron a centenares de miles de personas inocentes, y piden a los transeúntes que les sirvan de modelo para

escenificar, frente a la cámara del cineasta Joshua Oppenheimer, un fiel *making of* del genocidio indonesio de Suharto.

12. El selfie de la presentadora Ellen DeGeneres en los últimos Óscars: esa imagen —que reúne en gran angular a Bradley Cooper, Jennifer Lawrence, Julia Roberts, Brad Pitt o Meryl Streep— vale entre 581 y 798 millones de euros, según se apresuró a contar Publicis, la agencia que lleva la cuenta de Samsung. La cifra no solo parece descabellada por su elevado precio, sino por el hecho de no exista un original disociable de la máquina que lo ha originado. ¿Acaso, enmarcada, no perdería su sentido? ¿Cómo distinguirla de sus copias? Habrá que considerar que su importancia reside en la proliferación de emulaciones que ha generado —una vez más, consúltense Google Images— en cada rincón del mundo.

El *reenactment* en la era del autorretrato favorece un nuevo fenómeno: el de las personas adultas que repiten una foto anterior. Lo vemos habitualmente entre celebridades: Susan Sarandon y Geena Davis re-escenificaron hace unos meses su famosa imagen como Thelma y Louise. Menos reconocibles pero tanto o más famosas, las gemelas Lisa y Louise Burns volvieron este verano al hotel Overlook para recrear la terrorífica imagen de las gemelas en el pasillo en *El resplandor*. El trabajo en esta modalidad “now & then” culmina con la exposición de las dos fotos, pasado y presente, una junto a otra, y sin que se llegue a saber si el público al que van destinados dichos trabajos son los modelos retratados o quien contempla el resultado. Tal es la avidez del *reenactor* que él o ella llega a repetir a los 40 años las mismas caras o acciones de cuando era un bebé. Hay quien ha logrado resultados conmovedores retratándose *con* su propio yo infantil, como la fotógrafa anglo-japonesa Chino Otsuka, cuyos montajes han roto la barrera temporal sintetizando el selfie premoderno y la melancolía Kodak.

13. Kierkegaard escribía en “Repetición” (1841): “Repetir es para el hombre moderno lo que recordar era para el antiguo”. Quizás esas palabras no han tenido su máximo sentido hasta estos días. Parece oportuno preguntarse si el hombre antiguo y el moderno son ahora —como en el juego steampunk, que inventa la fusión del ciberpunk y las máquinas de vapor— las dos caras de un mismo humano fascinado antes por un futuro prometedor y al final por un pasado irrecuperable. Tal vez ser contemporáneo es ser un buen curador del pasado; buen reto para el hipster (vocablo que, como ya es sabido por todos, deriva del argot jazzístico de los años ’40). Tal vez así son las cosas en 2014.

14. Quedan 55 años para los próximos años ’70.

Faltan 65 años para que vuelvan a ser los ’80.

Todavía 75 años para que sean los nuevos ’90.

Queda poco para que, en nuestros *reenactments* futuros, emulemos la primera conexión a internet, nos citeemos en un Second Life desierto, restauremos servidores ICQ, abramos perfiles y chateemos en redes sociales abandonadas, imprimamos cosas en 2D, hagamos llamadas telefónicas a líneas fijas, nos reunamos en las plazas como en la época de las antiguas políticas, antes del fin de ciclo. Queda mucho pasado por delante. Estos tiempos, ¿los recordaremos así? ¿Haremos en el futuro todo esto que hicimos antes?

Bruno Galindo es escritor y periodista. Sus últimos libros son *Diarios de Corea* (Debate, 2007), *Omega* (Finalista Premio UFI 2011) y *El público* (Lengua de Trapo, 2012). Es redactor de esta revista y coordinador de *El Estado Mental Radio*.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ACTUAL CAÍDA LIB R E

Félix de Azúa

Entre los años ochenta del siglo pasado y el comienzo del siguiente se dio en España un crecimiento acelerado, acompañado de ambiciosas reformas democráticas, que causó una impresión indiscutible de salida del agujero franquista. Era engañoso. Ha bastado una crisis financiera, neutralizada en otros países con escasas pérdidas, para desnudarnos y devolver las cosas a donde estaban antes de la muerte de Franco.

Nadie sabe cuánto se ha detraído de las clases medias a favor de las cajas de ahorro y la administración del Estado, pero ha sido lo suficiente como para pauperizar severamente a la población hasta situarla, como en el franquismo, en dos grupos: aquellos que se encuentran próximos al poder y los abandonados a su suerte. Todo este inmenso sacrificio, además, no ha comportado ni siquiera que sus causantes hayan tenido que pagar por ello. La mayoría de los culpables siguen gozando de sus sueldos y privilegios en partidos, sindicatos y demás instituciones del aparato del Estado, como si nada hubiera pasado.

Lo cual, como es de ley, sólo facilitará que vuelva a producirse otro expolio en breve plazo. En algún caso aislado la justicia está actuando profesionalmente, pero en la mayoría se esfuerza por encubrir a unos y otros. No ha faltado, en la izquierda, quien ha intentado ocultar su temeraria ineptitud echando la culpa a un fantasmal poder financiero similar al que Podemos agita como origen de todos los males terrestres. Es como envolverse en la bandera.

El segundo gran desastre tiene su origen en la reforma trivializadora de la educación en España, iniciada por los socialistas, pero secundada por la derecha con verdadero entusiasmo. Gracias a ello han ido desapareciendo los mecanismos que permitían a los más jóvenes usar herramientas críticas personales para defenderse de las mentiras del poder y del contrapoder. Ahora sólo cuentan con los útiles informativos para masas, los cuales dirigen a su inmensa clien-

tela siempre en el sentido del menor esfuerzo intelectual, la simplificación y el maniqueísmo. El colectivismo y el gregarismo han ganado terreno.

La unión de ignorancia básica y teledirección anónima entre la nueva población arruinada ha producido una espesa nube muy parecida a la de aquel antifranquismo en el que todo se igualaba: los maoístas y los socialdemócratas, los independentistas vascos y los nacionalistas baleares, los estalinistas y los social cristianos, todo era lo mismo contra Franco. El actual monstruo difuso, a diferencia del que creó el antifranquismo, tiene ahora un peso espectacular en los medios de comunicación y puede ser manipulado con aún mayor impunidad e irresponsabilidad que hace cuarenta años. De hecho, es un espectáculo y un negocio.

En resumidas cuentas, lo sucedido en los últimos diez años nos devuelve a nuestro lugar de origen: un tercermundismo aceptable.

Resulta engañoso creer que la democracia española sea como la francesa o la sueca. Su modelo no es europeo sino latinoamericano. El poder, en España (y más aún en los feudos periféricos), no elige a los mejores y excelentes para cubrir los cargos de responsabilidad, sino a los apuntados a la causa, los trepadores en venta o los recomendados por los grupos familiares del poder. Todo lo cual ha acabado por establecer una de las peores clases dirigentes de la historia del país, y ya es decir.

La corrupción generalizada en la Andalucía socialista, el totalitarismo catalán, el indecente despilfarro de los populares en la región valenciana, el increíble goteo de fraudes, estafas, sobornos, nepotismos, prevaricaciones y latrocinios en todo el país sólo pueden entenderse gracias a la colaboración activa de la clase dirigente, con o sin dirección, se fije o no un objetivo. Es una situación que recuerda a la Italia de Craxi y su cleptocracia, pero sin el colchón de una clase burguesa más ilustrada e informada que la española.

Si a la corrupción total del país, a la manera italiana, se le añade un poder judicial destruido por su mercenarismo político (en Italia fueron los jueces quienes se enfrentaron a Berlusconi, aquí le protegerían), el escenario parece realmente copiado del franquismo.

Sólo por ese regreso al tercer mundo y sus masas ignorantes y desesperadas puede entenderse el fenómeno de los nuevos partidos decididamente latinoamericanos. No sólo Podemos quiere instalar un régimen chavista en España; el nuevo portavoz de IU, Garzón, está próximo al alcalde de Marinaleda y a sus verbenas coloniales. Pero puede ser aún peor.

La inocencia de los jóvenes cuadros socialistas, crecidos y formados exclusivamente en la burocracia del partido (una agencia de colocación) o en el sindicato (corrupto), les inclina a desconocer la vida del común de las gentes, empleados o desempleados. Los viejos militantes y cuadros que habían llevado vidas universitarias o conocían la vida laboral porque habían ejercido carreras profesionales antes de dedicarse a la política han sido apartados o eliminados.

El aparato ahora sólo se mueve por efectos informativos de actualidad (siendo la española la televisión más cutre de Europa) y de las redes sociales (manipuladas). Eso les va inclinando hacia un populismo arcaizante, como el de sus colegas de IU y de Podemos, de tal manera que el PSOE de González, que sacó a este país de la ruina moral y social, puede regresar al socialismo de la segunda república, aquel que en un acercamiento suicida a los estalinistas acabó por contribuir a la tragedia. Propicia la esperanza que en las últimas elecciones a secretario general ganara el candidato más alejado del zapaterismo, un hombre con estudios universitarios y experiencia laboral, pero nadie sabe qué programa va a aplicar. Seguramente, él tampoco lo sabe.

Lo sorprendente de esta situación es que sólo preocupa a los viejos votantes socialistas que abandonaron el partido a partir del calamitoso Zapatero, o a quienes se mantienen fieles al ideario de la izquierda clásica. A la derecha, este descalabro del socialismo le parece muy apropiado y el crecimiento de Podemos e IU es una bendición. La izquierda se va a quebrar en, por lo menos, tres candidaturas, algunas de las cuales son tan utópicas que sólo pueden arrastrar a los grupos más desesperados e incapaces.

Todos los países europeos se han visto sometidos a una corrección como la española por la depauperación de sus clases medias y el cinismo de las clases dirigentes; la desesperación y el resentimiento nacen de la misma fuente, pero cada país europeo ha aportado su propia personalidad política y creado sus propios partidos de la utopía, la negación y el odio.

Los países del norte calvinista, como Holanda, han producido partidos de extrema derecha racistas. Inglaterra, en cambio, un partido destructivo que se presenta como “euroescéptico”, pero que no es sino expresión de la vieja estirpe chovinista y victoriana, las espantosas clases demóticas que adoraban *Up & Down*. En Francia han crecido mucho los fascistas de Le Pen, los cuales, no lo olvidemos, son en su mayoría antiguos votantes del Partido Comunista; un regreso a la vieja tradición francesa antisemita, complicado ahora con el nuevo odio a árabes y rumanos.

Más interesante es el caso de la Liga Norte, en Italia, un partido gemelo al de los independentistas catalanes, aunque estos hagan todo tipo de esfuerzos para que no se les confunda con ellos. Sin embargo, son lo mismo. Dos partidos que trabajan el odio (a “Madrid” y a “Roma”), la exclusión (sólo eres nacional si perteneces al Régimen), la xenofobia (los del Sur son vagos y maleantes) y la mentira.

También los escoceses tratan de que no les confundan con la Liga o con los catalanes: todos los nacionalistas ven el ridículo del nacionalismo ajeno, pero no el propio.

Ninguna de las naciones europeas, sin embargo, ha dado lugar a partidos de raíz tercermundista o agraria, sólo España y en cierta medida Grecia, los dos países que se encuentran más alejados de la gran tradición europea, si exceptuamos a los sobrevenidos de la antigua Unión Soviética. España y Grecia son, en efecto, naciones en las que el peso de la tradición agraria, feudal y caciquil es más fuerte y el sistema educativo casi inexistente.

De este caos es imposible escapar porque sólo tiene dos salidas. La salida fuerte sería la unión de todas las izquierdas y la toma del poder por parte de los chavistas, más avisados que los comunistas. Un regreso a la España autárquica, caudillista, militarizada y asesorada por los servicios secretos cubanos es una posible salida. Muchísima gente está pidiendo a gritos un Jefe y un Padre. No debe olvidarse que Podemos es un producto típico de los departamentos universitarios y que predica, como la Iglesia Católica, verdades irrefutables sobre la miseria humana, pero sin posibilidad de remedio como no sea mediante la participación del Altísimo.

La solución débil y seguramente imposible sería que a una lenta recuperación del poder económico por parte de las clases medias se le añadiera una reforma general de la administración de Estado. Para ello sería imprescindible que un grupo de potentes ejecutivos de los partidos mayores, con la venia del poder financiero, se pusieran de acuerdo para acabar con los privilegios de sus colegas y aguantar la algarada que se produciría. Me parece imposible.

Pero con sólo eso no bastaría. Únicamente mediante un sistema educativo ambicioso y unos mecanismos de selección rigurosos podría prepararse una nueva clase dirigente que tomara la responsabilidad del país en el plazo de unos cinco años, que es el tiempo que los reformadores podrían resistir los ataques generalizados contra la reforma. Me parece sumamente improbable.

Sin soluciones reales, estamos condenados a la progresiva desintegración social y nacional. Los dirigentes entrampados seguirán haciendo concesiones a unos y otros para salvar sus puestos de trabajo y siempre en la misma dirección: la pedagogía del odio y la destrucción social que garanticen unos años más sus privilegios. Mientras tanto, y a menos de que el renacimiento económico fuera milagroso, la organización de la insurgencia estaría ya preparada para la toma del poder. España habría vuelto a su propio y eterno ser.

No obstante, y ya que el presidente del gobierno ha implorado que seamos menos agoreros, puede uno conceder que así como salimos del franquismo del modo más inesperado y desde luego por la vía menos planeada desde la izquierda, es muy posible que salgamos de la actual situación por una vía similar e igualmente inesperada. Para lo cual será inevitable que alguien se haga el harakiri.

PS: Una vez entregado este artículo y antes de su publicación el nuevo jefe del PSOE ha tenido tiempo para dar ya tantos patinazos que posiblemente deje pequeño a Zapatero. Nunca hay que fiarse de esa gente que dice “compañeros y compañeras” unas diecisiete veces en cada discurso.

Félix de Azúa (Barcelona, 1944) es escritor, doctor en Filosofía y catedrático de Estética. Sus últimos libros publicados son *Autobiografía sin vida*, *Diccionario de las artes* (nueva edición ampliada), *Autobiografía de papel* y *Contra Jeremías. Artículos políticos*.



The Philadelphia Inquirer

← News Desk

DEADLINE

Will Steacy

A lo largo de los últimos cinco años, he podido fotografiar a mi antojo la redacción y la rotativa de *The Philadelphia Inquirer*. Mediante la representación de los esfuerzos del *Inquirer* por sobrevivir, a pesar de la mengua en los ingresos generados por la publicidad, el declive constante de la distribución, los despidos, las absorciones y las bancarrotas, he tratado de revelar los retos y la cruda realidad que enfrenta hoy en día la prensa. Aún no se ha llevado a cabo en profundidad el análisis que explique los acontecimientos que han conducido a la industria periodística a los aprietos actuales. Desde el año 2000, la prensa escrita ha perdido al 30 % de sus trabajadores, y aun así, el 60% del público americano apenas está al corriente de las dificultades que atraviesa el sector. Nos encontramos en plena transición de la economía de la información, y los avances tecnológicos han hecho inútil una serie de competencias y han acabado con gran cantidad de empleos; se ha incrementado la productividad a la vez que se ha reducido la fuerza de trabajo, ¿cuál ha sido el coste humano de esto? Cuando perdemos periodistas, editores y secciones de periódicos, perdemos cobertura, información y conexión con nuestras ciudades y nuestra sociedad, y al final acabamos por perdernos a nosotros mismos. La tinta del papel y los clics en el ratón carecen de valor a menos que las palabras que nos hagan llegar lo tengan. Un periódico es mucho más que un negocio: de él depende la confianza de los ciudadanos.

elhi n wirer

departments





BEIJING



ISLAMABAD



JERUSALEM



BAGHDAD



LONDON

DESPEDIDA Y CIERRE

Miguel Mora

Estas fotos son la historia no contada de la revolución tecnológica neoliberal aplicada a la prensa escrita. El reportaje se titula *Deadline*, la palabra que define la hora del cierre de los diarios en la jerga periodística anglosajona. El fotógrafo Will Steacy, hijo, nieto y bisnieto de periodistas del *Philadelphia Inquirer*, pasó cinco años en la histórica redacción situada en el edificio conocido como La Torre de la Verdad retratando el fin de una época, el adiós a una era. Los dueños del diario, abrumados por las caídas de ventas y de los ingresos por publicidad, habían decidido salir corriendo y vender la sede a una cadena de casinos. La plantilla del *Inquirer*, llena de talento y de premios Pulitzer, se iba de la que había sido su casa durante 180 años. Las imágenes de Steacy recorren el mundo desde que terminó el reportaje en 2012, fotografiando la redacción vacía. Sus fotos se leen solas. No requieren de sesudos comentarios al margen ni reclaman el subrayado gratuito de un pie de foto. Ahí está, seco y completo, desde la vieja chapita que afirmaba con orgullo “Ningún boss gobernará nunca esta ciudad” hasta el día del cierre, el relato del hundimiento de la prensa tradicional, la estela de su vertiginosa carrera hacia el beneficio trimestral forzoso y de su asombroso viaje a Internet y hacia ninguna parte.

El proceso empezó en Estados Unidos en los años noventa, y en 25 años ha destruido millones de empleos y favorecido la impunidad de millares de políticos y empresarios corruptos en todo el mundo. En el principio del tsunami están las grandes compañías tecnológicas estadounidenses, que descubrieron que Internet era la nueva panacea, el último grito de la libertad, la publicidad y la información. Gracias a esa herramienta de origen militar, las noticias escritas podían llegar ahora a los ciudadanos de forma inmediata y continua. Como en la radio y la televisión, pero con una ventaja: ya no haría falta papel y tinta para imprimirlas. El ahorro iba a ser gigantesco. Los ciudadanos serían más libres, participarían más y estarían mejor informados que nunca.

Los periódicos estaban obligados a reinventarse. La propaganda tecnológica era imbatible, un cambio de paradigma. Y sólo fue rebatida por algunos viejos reporteros con la mosca tatuada detrás de la oreja. David Simon, veterano reportero de *The Baltimore Sun* reciclado en guionista de las series *The Wire* y *Treme*, contó en una célebre entrevista al periodista español Pedro de Alzaga cómo los lobos de Wall Street habían diseñado con la anuencia del Gobierno y la cándida connivencia de los editores de prensa una estrategia avasalladora que iba a resultar mortífera para la información libre y para las democracias avanzadas.

La estrategia consistía en que la productividad y la valía de los periodistas ya no se iba a medir sólo por su talento para investigar la corrupción, levantar noticias o contar y editar historias, sino por su habilidad para manejar las nuevas herramientas, ese atributo que enseguida se llamaría perfil digital.

El cambio no parecía demasiado grave, porque todas las redacciones del mundo habían pasado de la linotipia, la máquina de escribir y el plomo a las rotativas de dos torres, el Atex y después el Hermes. Pero Simon vio claramente que la conversión de los ordenadores y los teléfonos móviles en la fuente de información primaria no era propiamente una revolución tecnológica, o al menos no era eso sólo, sino que escondía una agenda política y otra comercial. El programa implicaba, porque nadie iba a tener otra salida, que los periódicos iban a tener que invertir mucho dinero para reconvertirse a los nuevos usos y sistemas informáticos, y que enseguida iban a ver bajar sus ventas de papel y aumentar sus visitas en la página web, lo que constituía una noticia agri dulce: ahora nos leen en todo el mundo y nuestros hijos surfean como locos por nuestros periódicos... pero nuestra cuenta de resultados se está yendo a la mierda.

La jugada de Apple, Microsoft, Google, Amazon y la NSA fue maestra. En muy poco tiempo, las tecnológicas se convirtieron en grandes triunfadoras y receptoras de beneficios de un oficio y un negocio, el periodismo y la prensa escrita, que siempre habían sido considerados el cuarto poder, en realidad mucho más un servicio público y un deber cívico que una aventura lucrativa.

Para felicidad de las empresas de Silicon Valley y de muchos potentados, los periódicos empezaron a perder dinero y a despedir a mansalva a reporteros tan distinguidos como David Simon, tipos que se las sabían todas porque habían pasado décadas pateando las calles, los burdeles y los despachos, escarbando en los cubos de basura de los alcaldes, los constructores, los camellos y los mafiosos, ya fuera en Baltimore, Valencia, Niza o Kuala Lumpur.

De repente, ya no había tiempo ni dinero para que un plumilla calvo y depresivo pasara dos o tres semanas olfateando el rastro del dinero sin escribir una línea antes de tener atados todos los datos. La inundación de noticias inmediatas había provocado la inmediata desaparición del agua potable, es decir de la información reposada, veraz, bien escrita y contrastada. La velocidad de la nueva herramienta, y por tanto la del nuevo medio, exigía echar a la caldera madera constante: más titulares —mejor si son equívocos, procaces, amarillos y escandalosos—, más fotos llamativas. La llegada de las actualizaciones permanentes tuvo una primera consecuencia obvia: la escritura

se hizo más simple, la reflexión se convirtió en fogueo, el estilo dejó de interesar, la edición de los textos desapareció y las redacciones se llenaron de jóvenes frikis, informáticos y empaquetadores de noticias mal pagados, que ocuparon las sillas de los viejos reporteros sindicalizados, y convirtieron sus mesas atiborradas de papeles, restos de ceniza y manchas de café en blancas superficies vacías coronadas por un móvil inteligente y una computadora reluciente.

El maremoto cambió radicalmente, en poco tiempo, el paisaje mediático —y social—. Sectores enteros, como el discográfico, fueron pasto del todo gratis. Los editores de libros y los autores entraron primero en pánico y luego en barrena. Las televisiones de información continua temieron perder su parte del pastel y se precipitaron a atender los caprichos de los nuevos clientes adictos al ratón y el teclado. Los lectores pasaron a ser comentaristas anónimos de los periodistas con firma, y aprovecharon ese nuevo espacio para convertir las webs de las cabeceras más prestigiosas en una letrina llena de insultos y exabruptos.

Muy pronto, los teléfonos fijos quedaron obsoletos y cada reportero recibió una Blackberry o un iPhone para estar siempre conectado, poder seguir al segundo la actualidad y narrar guerras y terremotos en tiempo real. Los antiguos lectores empezaron a ser llamados usuarios por los directores de los diarios, y sus nombres, pinchazos, gustos, datos y correos electrónicos quedaron grabados para siempre en un doble servidor: un fondo de comercio electrónico, y un fichero de espionaje antiterrorista.

Pero la propaganda seguía siendo imbatible: la información se había “democratizado”, ya no hacían falta intermediarios entre la realidad y los ciudadanos, cualquier hijo de vecino podía escribir una noticia, los monopolios se iban a terminar. Lo gracioso del caso es que eso sólo ha sucedido en determinados sectores: el ocio, la cultura, el de los periódicos, las enciclopedias... Mientras, finanzas, seguros, energía... siguen igual, demostrando que la “democratización” venía limitada de serie.

El nuevo soporte digital global (en fin, si exceptuamos África) había ganado la batalla de la liberalización sobre todo en el terreno de la creación y la información. Las noticias se convirtieron en una mercancía gratuita. Y de repente, pasó lo que parecía lógico que pasara. Aquella plataforma infinita era por naturaleza inabarcable. Y por tanto las noticias se devoraban unas a otras. Su asombrosa capacidad de acumularse, rebotar, traducirse, volar y sustituirse a sí mismas en el éter confirmó el axioma formulado por el maestro de periodistas italiano Giancarlo Santalmassi: “Demasiadas noticias es igual a ninguna noticia”.

David Simon nunca fue un enemigo de Internet. Pero advirtió que los editores de prensa cometieron un error fatal: “Cuando llegó el momento crítico, confundieron Internet con un soporte publicitario más, cuando de hecho era el sistema de distribución del futuro”. Una sutil diferencia que a los directivos no les debió parecer relevante. El problema no era la herramienta, sino las cabezas. En teoría, los editores hubieran debido rentabilizar ese nuevo espacio, mucho más barato que el papel, poniéndolo al servicio del gran periodismo. Sin embargo, prefirieron denigrar el trabajo de los periodistas. Primero se negaron a pagarles aparte el trabajo extra que suponía escribir para la web y el papel, y luego decidieron regalar sus piezas. Seguramente pensaron que si había muchos pinchazos los anunciantes se lanzarían a utilizar ese soporte. La vieja gallina publicitaria de los huevos de oro (márgenes de beneficio superiores al 20%) podría incluso llegar a duplicarse...

Las cosas fueron un poco distintas. Cuando los kiosqueros empezaban a extinguirse, los banqueros llevaban años jugando a la ruleta —rusa— con dinero ajeno sin que nadie les tosiera. Un día, Mary

Jo White, exfiscal de Nueva York y actual presidenta de la SEC, el regulador financiero estadounidense, reunió a los principales editores de Economía en su despacho y les confesó que el 80% de sus investigaciones se basaban en noticias de prensa. Simon y Santalmassi tenían razón. Cuando explotó la estafa de las hipotecas basura, los periodistas con la mosca tatuada detrás de la oreja ya no estaban allí. En cuestión de semanas, la crisis se extendió a Europa, donde la prensa tradicional estaba viviendo el mismo proceso con unos años de retraso. En la España del milagro, había pinchado la burbuja del ladrillo y la corrupción había extendido su gas pestilente por todas las instituciones democráticas sin excepción. Llegó la Gran Depresión y la canciller Merkel mandó a parar. La clase media de apartamento en la playa y dos hijos Erasmus se empobreció, los más débiles empezaron a pasar hambre, los jóvenes albañiles malvendieron sus BMW metalizados, y los inmigrantes regresaron a sus países de origen huyendo de la hipoteca-ganga. Las cajas fueron rescatadas con el dinero de todos, las putas volvieron desde El Ejido a Rumanía en autobús, y hasta la Familia Real fue cazada con las manos en la caja.

Los periódicos, abrasados por las deudas de los años felices del pelotazo sin fin, abdicaron de su función esencial —investigar, escrutar y controlar al poder— y empezaron a ser vistos por sus lectores como cómplices de ese poder. Lejos de enmendarse o irse a casa, los responsables de unos diarios que perdían lectores y dinero a chorros siguieron a lo suyo.

Atrapados por las entidades financieras, halagados y protegidos por la clase política, y estimulados por una reforma laboral digna de los tiempos de los faraones, ahora podían darse el lujo de ganar perdiendo: el prestamista exigía desinversiones y despidos para frenar la masacre de números rojos y deudas, y luego premiaba al que obedecía, lo cual permitía a los viejos plumillas idealistas ejercer de neotiburones a la Wall Street: reunían vía mail a la Redacción, anunciaban que había que cortar unas decenas de cabezas —antidigitales e ideologizadas—, se daban otro bono y celebraban con champán la buena nueva.

El objetivo principal estaba cumplido: sin información no hay ciudadanos, sin opinión pública no hay democracia. El asesinato del viejo reportero con agallas y fuentes solventes se había ido cociendo a fuego lento: demasiado ocupados con llenar el éter de frases subordinadas que nadie terminaba, los soldados de la prensa dejaron de salir a la calle y de hablar con la gente; los teletipos sustituyeron a los reportajes; la sumisión y el silencio se convirtieron en el mayor mérito profesional, la credibilidad murió en la guillotina de la inmediatez, el copia y pega pasó a ser uno de los géneros estrella y las notas de 140 caracteres se hicieron la medida de todas las cosas.

Mientras el coraje y el sentido crítico buscaban refugio en conmovedoras y admirables webs-patera de incierto futuro y escasa visibilidad, la impunidad de los mandarines creció hasta niveles inéditos, y muchas democracias se debilitaron o se maquillaron con datos falsos que ya nadie era capaz de rebatir en voz alta en ese flamante mundo de gabinetes de prensa en que se iban trasmutando las cabeceras históricas.

Y así estamos hoy. Esto es *El Estado Mental*, Madrid. El presidente del Gobierno miente sin rubor al Parlamento y la ciudadanía y comparece ante la “prensa” a través una pantalla de plasma. Cada 1 de agosto, ofrece una “conferencia de prensa” y lleva las respuestas escritas porque conoce de antemano las preguntas. El mayor grupo editorial del país mantiene una deuda con los bancos cercana a los



Don Sapatkin, editor adjunto de Ciencia y Medicina, 6:44 pm, 2009



Don Sapatkin, 3:10 pm, 2010



Don Sapatkin, 7:43 pm, 2012



Vista desde el escritorio de Sapatkin, el día después del desalojo, 10:43 pm, 2012

3.000 millones y su principal periódico pierde 17 millones al semestre. Su competidor parece estar también en manos del Gobierno, ya que hace algunos meses cambió al director más odiado por uno más amigable. La vicepresidenta para todos controla, gracias a su relación con los grandes anunciantes y los bancos y a su dominio de la publicidad institucional, el 90% de los medios, un porcentaje jamás soñado por el magnate y tres veces primer ministro Silvio Berlusconi.

Pero, hace unos meses, algo ha empezado a moverse. Un pequeño partido surgido de los indignados del 15M y llamado Podemos ha surgido de la nada mediática — pese a que su líder se hizo famoso en una tertulia televisiva, nadie logró prever su éxito — y ha metido en el búnker a los grandes partidos y a los editores, unidos en el miedo a perder la impunidad forjada durante décadas de connivencia y favores mutuos, feroces ambos en la defensa de un mundo sin noticias ni imputados.

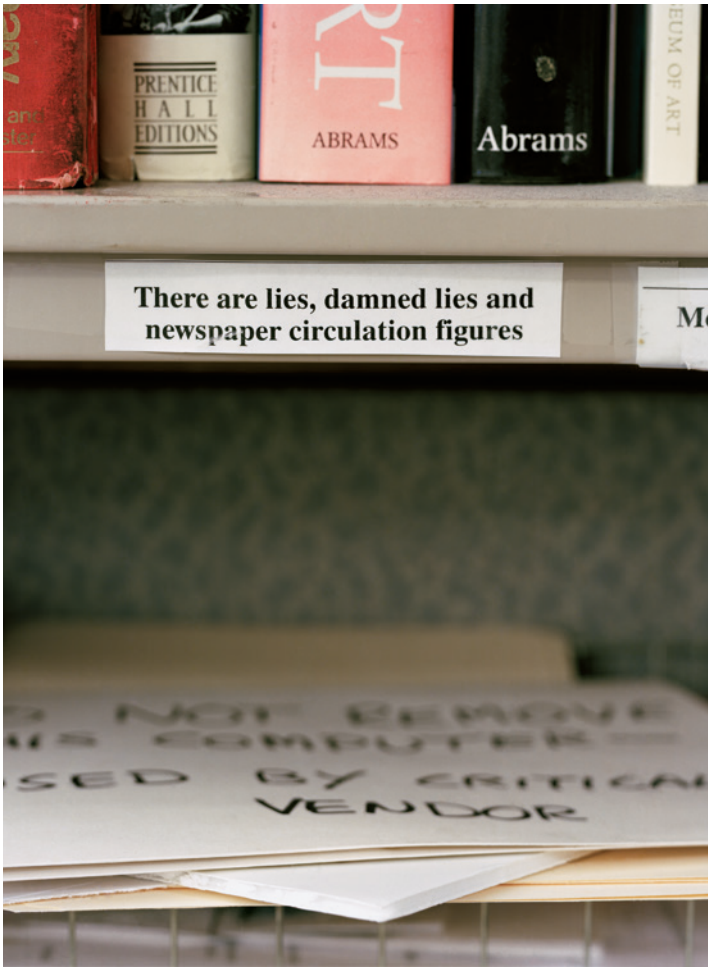
El panorama, que puede parecer desolador, a ratos recuerda a una dictadura. Basta con pasear por las calles de Madrid para detectar el miedo, la tristeza, la destrucción de la masa crítica, la depauperación de los comercios y de la cultura. Y para constatar que la muerte programada de la prensa ha dado sus frutos. En la Comunidad de Madrid, de los 2.500 kioscos que había en 2007 solo sobreviven hoy 500.

El otro día conocí a uno de esos kiosqueros. Se llama Pedro, y mantiene a su familia con 600 euros mensuales. “Esto no tiene solución, el sistema de poder está podrido”, me decía. “Y no cambiará nunca si no lo cambiamos nosotros desde abajo”. Pedro es un hombre leído y cultivado. Según cuenta, los periódicos han recortado tanto sus plantillas que hoy nadie controla ya las devoluciones, así que los distribuidores roban a las empresas lo que quieren. Seguramente, añade, les interesa ser robados, porque eso les permite hinchar sus cifras de ventas para no dar una idea de la magnitud de la tragedia.

Pedro es también una metáfora viva del relato que narran las fotos de Will Steacy. Es un hombre valiente, se rebela contra ese estado de cosas. Ni se resigna a cerrar su kiosco ni abdica de su ciudadanía. Cada mañana, a las siete, recoge los magros paquetes de periódicos que deja la furgoneta, reparte en bicicleta algunos ejemplares a los clientes más viejos, luego ordena los demás sobre unas cajas de cartón y abre el negocio. Pedro echa nueve o diez horas en el kiosco, llueva o haga 40 grados a la sombra. Resulta impresionante comprobar que solo acuden a verle dos o tres clientes a la hora, casi todos mayores de 60 años. Pero él no se rinde. A las cinco cierra y se va en su bici, y a la mañana siguiente vuelve. Un día le pregunté adónde iba después del trabajo y me contó que se ha afiliado a Podemos y que está redactando un programa económico que acaba de presentar en el Círculo de Chamartín.

Pedro espera poder incluirlo en el programa electoral del partido para las municipales de 2015. Su propuesta se basa en una gran reforma fiscal progresiva y en la creación de un nuevo modelo productivo. El cambio debe empezar, cuenta, financiando con los impuestos municipales un fondo dedicado a la innovación y el desarrollo. “Convocaremos a todos los inventores de Madrid para que presenten sus ideas, un comité de expertos las evaluará y si son buenas y crean trabajo serán subvencionadas. Se dará más dinero a quien menos tenga”.

A veces creo que Pedro es un utópico irredento e imagino que su proyecto jamás será tolerado por esos grandes liberales y demócratas que se han apropiado del Estado y de la prensa y que han corroído las instituciones gracias, entre otras cosas, a la revolución tecnológica. Pero el otro día le conté que estoy intentando montar con Miguel



Ángel Aguilar, José María Ridao y otros amigos un nuevo periódico semanal en papel, y Pedro me animó más que nadie. Me dijo que hace mucha falta un periódico que cuente “lo que le está pasando a la gente”, y que sería estupendo que sea un semanario porque “hace falta pensar las cosas despacio para contarlas bien”. A pesar de todo, repliqué, no será fácil sacarlo, porque se necesita mucho dinero y es evidente que los ricos están muy contentos con el actual estado de la prensa y no quieren que nada perturbe esa tranquilidad. Le conté también que habíamos logrado reunir 120 socios que han puesto cada uno 3.000 euros para apoyar el proyecto, y que pensábamos que iba a ser más fácil encontrar otras 400 personas que pongan 3.000 euros a encontrar 10 que pongan 300.000 euros. Me dijo que seguro que encontrábamos 500 personas de 3.000 euros “porque mucha gente se siente abandonada por sus periódicos y sus periodistas de siempre”.

La situación es ilusionante y misteriosa al mismo tiempo. ¿Hemos asistido a la defunción definitiva de la prensa escrita en papel o es solo un parón temporal? ¿Son las fotos de Will Steacy un epitafio o un estímulo para volver a intentarlo? ¿Será el semanario *Ahora* un homenaje póstumo y nonato al viejo papel prensa o la respuesta adecuada a esa sensación de orfandad que sienten tantos lectores?

Los que estamos construyendo el proyecto no tenemos respuestas para estas preguntas. Avanzamos a tientas, entre la emoción y la responsabilidad que da sentirse apoyados por gente muy relevante de muchos ámbitos profesionales distintos, y el miedo a que este Estado Mental y mediático del postcapitalismo sádico sea un verdadero punto final.

Las imágenes de Stacey llevan días en mi Mac Book Air. Las miro y las repaso y resulta difícil decantarse. ¿Son una novela negra, la historia de un genocidio premeditado, la consecuencia de una confusión transitoria más o menos interesada o el resultado de la evolución natural del empresariado global hacia la inmunidad, la especulación y el enriquecimiento incluso en tiempos de crisis?

Parece evidente que los poderes financieros que gobiernan el mundo consideraban que la prensa era —es— un estorbo para sus locos enjuagues y han tratado de silenciarla aprovechando que las empresas tecnológicas pasaban por allí, sabiendo que la cantidad se imponería y tataría la calidad y que los recortes afectarían sobre todo a los periodistas más peligrosos. Sin duda muchas grandes empresas, corruptos de todo pelaje, algunos bancos ludópatas, no pocos Gobiernos y algunos editores renegados prefieren que la prensa en papel desaparezca. Seguramente, otros editores sensibles pensaron de buena fe que su única posibilidad de sobrevivir era adaptarse al modelo de negocio digital, aunque eso supusiera matar el modelo antiguo antes de que el nuevo fuera rentable. Sin duda, muchos otros editores se han comportado como unos siervos del poder al prescindir de los profesionales que garantizaban el mejor periodismo. Y sin duda también, los lectores han huido de esos periódicos no porque los prefirieran digitales, sino porque ir al kiosco a comprar algo que tenían gratis la noche anterior en su ordenador o su tableta es un ejercicio de masoquismo o de caridad absurdo. O porque eran fieles a los viejos periodistas que les contaban las cosas. O porque saben que la alianza entre una cabecera y el poder financiero y político es incompatible con la independencia, atributo sin el cual la prensa es papel mojado.

Lo único cierto es que Will Steacy ha contado la historia mucho mejor que este artículo, que ha acabado siendo más personal de lo



que quería y más confuso de lo que debía. Pero es inútil fingir. Los periodistas estamos en fase de extinción y escarnio público; desnudos y desconcertados; en el paro o trabajando por sueldos miserables, hemos sido abandonados por los periódicos que antes nos defendían de los poderosos que intentaban silenciarnos, y por los lectores que nos daban razones para seguir adelante. Somos un mar de dudas —y de deudas—, y casi todos contemplamos la posibilidad de cambiar de oficio. Algunos creemos que el periodismo, la Torre de la Verdad, sigue siendo necesario, o intuimos que es más necesario que nunca. Fantaseamos con que unos cuantos miles de personas querrán pagar unos euros por leer buenas historias, bien escritas y bien editadas. Queremos pensar que si el papel está bien hecho, bien diseñado y bien escrito habrá un hueco en el “mercado”, y empresarios con sensibilidad y conciencia cívica para financiar esa aventura que es, antes que nada, un deber cívico y ciudadano.

Incluso confiamos en que será posible jubilarnos con dignidad en nuestro país, sin aspirar a hacernos millonarios, trabajando en equipo con los amigos de siempre, escribiendo en libertad, criticando al poder cuando toque, ejerciendo el derecho y el deber de la información con coraje, con aquella maravillosa forma de colgarle el teléfono al boss que nos legaron Simon, Santalmassi y tantos otros maestros.

Lo curioso es que, a estas alturas del siglo XXI, las fotos de Steacy nos pongan en la tesitura de preguntarnos todas estas cosas... Quizá el nonato semanario *Ahora*, como modesto tributo al gran Manuel Chaves Nogales, sea un test necesario para conocer algunas respuestas. Si ustedes ven que sale a la calle el 10 de abril de 2015 es que todo es posible. La señal de que, como decía Cortázar, “nada está perdido si se tiene el valor de proclamar que todo está perdido y hay que empezar de nuevo”. Y si no, tampoco pasaría nada. Vida no hay más que una, y siempre nos quedará *El Estado Mental*. *Mongolia*. *El Mundo Today*. El Cholo. Cádiz. El exilio. Montar un pequeño negocio de aplicaciones de móvil para Google. Y si nada de lo anterior cuaja, irnos con Pedro en bici por las tardes y echar una mano en el Círculo Podemos de Chamartín...

Miguel Mora (Madrid, 1964) es periodista. Tras 22 años en el diario *El País*, nueve de ellos como corresponsal en Lisboa, Roma y París, actualmente participa en la puesta en marcha del semanario *Ahora*, junto a Miguel Ángel Aguilar. En 2011 recibió el Premio Livio Zanetti al mejor corresponsal extranjero en Italia.

Will Steacy (1980) es escritor y fotógrafo. Antes de dedicarse a la fotografía trabajó en un sindicato. Estudió en la Tisch School of the Arts de Nueva York, donde vive actualmente. Ha recibido premios de instituciones como The Magenta Foundation, la Agencia Magnum y The Aperture Foundation y su obra se ha expuesto individualmente tanto en Norteamérica como en Europa.



AUGUST 2009 • PRESSLINE SERVICES 3VOLUTION

NEWSPAPERS

HERE TODAY.
HERE TOMORROW.

The News
SENTINEL
»KNIGHT RIDDER»
www.news-sentinel.com/ns

Back Dec 4

To Subscribe Please Call 1-800-324-0505



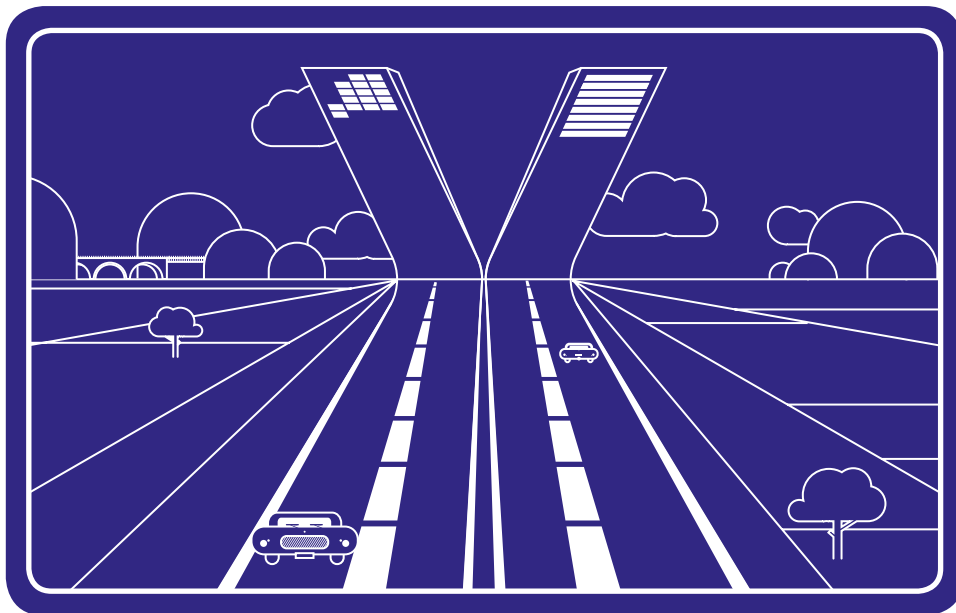
News and Features Copy Desk Schedule

News and Features Copy Desk S

For the week of Jan. 16, 2011

Editor	Sun 16	Mon. 17	Tue. 18	Wed. 19
Richard	Off	2:30-11:30 NFB Slot	2:30-11:30 NFB Slot	2:30-11:30 NF Slot

MI QUERIDA



EXPANÑA

Guillem Martínez y Amador Fernández-Savater

conversan con Fidel Moreno

Lo que había ya no lo hay y lo que hay puede ser lo que hay o puede ser otra cosa. Insertos en una realidad cambiante, falta perspectiva para entender lo que ocurre. Mientras el periódico no para de anunciar defunciones (del fin del bipartidismo al fin del reinado de Juan Carlos I), lo emergente tarda en asentarse. España no es la que era y nosotros tampoco somos ya los mismos. Para encontrar sentido a lo que estamos viviendo nos reunimos con Guillem Martínez y con Amador Fernández-Savater, dos personas que llevan años pensando y escribiendo sobre la realidad y sus agujeros. Guillem acuñó el término Cultura de la Transición (CT) para explicar la estrecha cosmovisión que dominó el inconsciente y el consciente colectivo español desde finales de los setenta hasta hace poco: nuestro particular pensamiento único, esa forma de estar en el mundo tomando el consenso como valor supremo, minimizando y acotando los conflictos y definiendo lo posible en torno a una idea muy particular de la democracia, de la Historia y de la cultura de este país. Amador es una de las voces de referencia de esta generación sin tribunas; su forma de pensar con el otro, de acompañar los procesos sociales no desde el dirigismo intelectual sino desde la escucha atenta y sin prejuicios le permitió, entre otros hallazgos, intuir la llegada del 15-M meses antes de que ocurriese, en un artículo publicado en el número especial con el que se inició el proyecto de *El Estado Mental* en febrero de 2011.

CUANDO EL PACTO SE ROMPE Y EL CAPITAL SE DESBOCA

El frenesí de la actualidad nos hace ver la realidad demasiado fragmentada, así que me gustaría que esta conversación sirviera para ofrecer un relato acerca de todo lo que está ocurriendo aquí. ¿Qué está pasando?

GUILLEM MARTÍNEZ: Pues está pasando algo a multinivel. Es decir, un marrón. Es una crisis europea y española. En Europa se está produciendo lo que el historiador Josep Fontana fija como el mayor momento de reacción desde el XVIII. En una frase para no dormir, Fontana va y dice: “Por primera vez desde el siglo XVIII, el poder está durmiendo tranquilo”. Es el final de los sistemas del 45, que fueron un pacto muy curioso. Tráiler: no volvemos a tocar la cosa del reparto de la riqueza a cambio de tener derechos y bienestar. Este pacto, que se está yendo al guano, llega aquí, más canijo en su duración e intensidad, en el 78. Esos pactos hoy parecen poco épicos. El régimen de la Transición no fue tanto el triunfo de la democracia a tutiplén, como el triunfo de lo que Joan Garcés califica de proceso de integración europea, en el que España participa con una constitución con muy poca soberanía que le posibilita integrarse en Europa, o donde le digan, sin muchos problemas. Lograr eso supuso una reducción democrática: listas cerradas, partidos verticales y un sistema electoral poco dado a las sorpresas. El gran pacto local, que se redujo a aquello de “os damos bienestar a cambio del resto”, también ha desaparecido, zas, como un ninja. Lo que ha dejado al Régimen desnudo. La percepción de los últimos treinta y cinco años sobre el carácter positivo del Régimen y del pacto queda cuestionada. Y eso es, tal vez, lo que está pasando en el pack instituciones.

También se han producido desplazamientos en el ámbito social y cultural al margen de las instituciones, ¿no?

GM: Sí. Ha existido una punta muy extraña, el 15-M, que ha supuesto una ruptura cultural, y cuando se produce una ruptura cultural hablamos ya de algo muy serio, muy gordo y lleno de energía. Parece ser que eso se traduce políticamente en confluencia, y en la

creación de partidos del siglo XXI, algo sobre lo que teorizó varios años Joan Subirats y que, zas, está pasando. Nuevo tipo de participación y nuevo tipo de estructura política.

AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER: Yo también veo al menos dos planos sobre los que pensar. Por un lado, la crisis. Curiosamente, los mismos poderes que la produjeron son los que dictan ahora “soluciones” que los gobiernos se encargan de aplicar en los diferentes territorios nacionales. Y no se trata sólo de recortes, sino de un cambio general de escenario. La crisis de la deuda está sirviendo para imponer otras reglas de juego para la vida en común. La vida en Europa Occidental conserva aún muchas huellas de la “civilización social” en la que vivimos como resultado (no planeado ni deliberado) de toda una serie de luchas multiformes que han llevado décadas. Huellas institucionales, sociales, culturales o políticas que hoy se quieren erradicar porque son obstáculos importantes al dominio de la sola ley del beneficio. Un ejemplo muy claro son los “gobiernos técnicos” instalados en Grecia e Italia para gestionar la crisis financiera pasándose por el forro la soberanía de estos países. Incluso la democracia representativa, tan maniatada y secuestrada como está pero aún vinculada a la gente por el hilo débil del voto, se consideró un obstáculo molesto para “como deben ser las cosas”. Creo que vamos hacia un capitalismo más salvaje y ubicuo, una sociedad mucho más fragmentada y caótica porque se van evaporando los mecanismos tradicionales de equilibrio, redistribución e igualdad, y un recurso constante a la excepcionalidad como forma de gobierno para imponer “medidas necesarias” que tal vez los afectados directos no asuman de buen grado si les consultan. El filósofo Santiago López Petit habla de “desbocamiento del capital”, y me parece una imagen muy justa.

Amador, hablas del cambio en dos planos, uno el del cambio de escenario del neoliberalismo, ¿y el otro? ¿Te refieres al plano local, a lo que está en concreto pasando aquí?

AFS: Sí. Por aquí se ha dado una resistencia, tal vez insuficiente para detener la agresión del capitalismo sobre la vida social, pero muy valiosa y prometedora (más si miramos lo poco que ha ocurrido por el momento en el resto de Europa, exceptuando Grecia o Portugal). Una resistencia a tragar con la “necesidad de lo necesario”. Y lo que se ha venido abajo es en primer lugar la Cultura de la Transición, el consenso en torno al cual se ha organizado la vida cotidiana de este país desde hace 35 años; no es poco. Lo que me parece que ahora está muy claro para todo quisque es que no vivimos en democracia, en el sentido de que el poder no es de la ciudadanía, sino del capital global y sus necesidades. Está en marcha un cambio muy profundo en la autopercepción de todo un país, de su historia, de sus instituciones. En este sentido digo que es una transformación cultural: afecta a la percepción de las cosas y a nuestra sensibilidad. Todo lo que citabas al principio, Fidel, desde la abdicación del rey hasta la aparición de Podemos, están relacionadas, yo creo, con ese terremoto cuya máxima intensidad pudimos percibir el 15 de mayo de 2011. Eran todas posibilidades imposibles e impensables antes, y practicables después de esa fecha.

LA DEMOCRACIA DEL CUALQUIERA

Pero ¿en qué consiste ese cambio de sentido común? ¿Realmente somos hoy tan distintos a como éramos ayer?

GM: Mira, lo más llamativo es que se ha producido un diagnóstico absoluto de la crisis, pero no sabemos dónde. Es un milagro, en

España, donde los medios han cambiado a los bancos su deuda por acciones, y se han cerrado aún más. Y respecto al cambio al que aludes, se ha producido una reformulación de la democracia. La democracia ya no es un sistema político de voto cada cuatro años, sino que tiene que ver con derechos, tiene que ver con economía. Tiene que ver con la percepción de la deuda como motor político, como motor de casi todo. Tiene que ver con nuevos cacharros como los comunes, y tiene que ver con un debate irresoluble sobre participación política y no participación política. El historiador Xavier Domènech dice que en muchos aspectos estamos en el siglo XIX: una parte de lo nuevo defiende la participación política, otra tiene muchos reparos. Hay una novedad: no se están produciendo, en el campo de lo nuevo, los porrazos sectarios de siempre. Hay un rollo muy ecuménico que creo que es la máxima aportación del 15-M en todo esto: una forma de tener todos la razón y una forma de establecer cosas por el máximo común divisor. Eso se está experimentando ahora a nivel municipal con las candidaturas muy atractivas porque no están unificadas. Guanyem, Ganemos o Marea parten de la idea de confluencia, que espero elimine la palabra coalición o pacto, y que reproduzca un poco lo que ha pasado en la calle, donde se han producido entendimientos de mínimos. El palabro democracia ha pasado de ser algo hueco a ser una herramienta revolucionaria. Las reformas constitucionales encubiertas que se han hecho estos últimos tres años se han topado con unos mínimos democráticos que, por contexto, son revolucionarios con todas las letras. Lo que está pasando es una reformulación de la democracia por parte de ellos y, otra, por parte de nosotros.

Amador, tú que has pensado mucho acerca de la fuerza creativa del anonimato, ¿de dónde crees que parte esta reformulación de la democracia?

AFS: Hay varias cosas interesantes en lo que ha dicho Guillem. Primero, esa cuestión de “¿pero dónde se ha orquestado esto?”. Las únicas respuestas que caben son necesariamente vagas: “es la gente”. No hay autores, es la sociedad misma que se ha puesto en movimiento. Ni siquiera son los colectivos o movimientos sociales, sino la gente cualquiera, los afectados y concernidos por las decisiones políticas que se toman quienes han tomado la palabra para hablar de sus vidas y de lo que les pasa. Lo que vemos (mareas, plazas, la PAH, Ganemos...) son las burbujas o el humo de esa ebullición. Margarita Padilla habla de “cambio multicapas y multicanales”: una pluralidad de sujetos, transcurre en una multiplicidad de tiempos y pasa por una multitud de espacios. No hay centro, aunque provisionalmente puede haber un punto de especial condensación (ahora la cosa pasa por aquí, pero mañana pasará por allá).

Resumiendo mucho, se ha producido una redefinición de lo que es política y, por tanto, como dice Guillem, una redefinición de lo que es democracia. El consenso de la CT se basaba en que la política era cosa de los políticos, la palabra pública era privilegio de los intelectuales mediáticos y los expertos, etc. Todo eso está en cuestión ahora. Y se ha reabierto la pregunta política por excelencia: ¿cómo queremos vivir juntos? La política que se inaugura en las plazas del 15-M (que llega a los Ganemos y Podemos) es a la vez ética y política, tiene que ver con los qué y los cómo, concierne simultáneamente contenidos y prácticas. A Godard le preguntaron si hacía cine político y él contestó: “No se trata de hacer cine político, sino de hacerlo políticamente”. Creo que con el 15-M pasa un poco lo mismo: no se trata de hacer política, sino de *hacer políticamente*. Es decir, pregun-

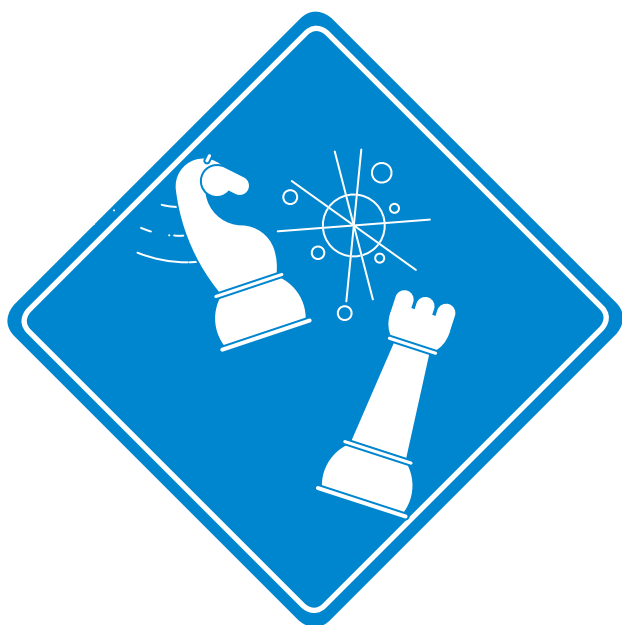
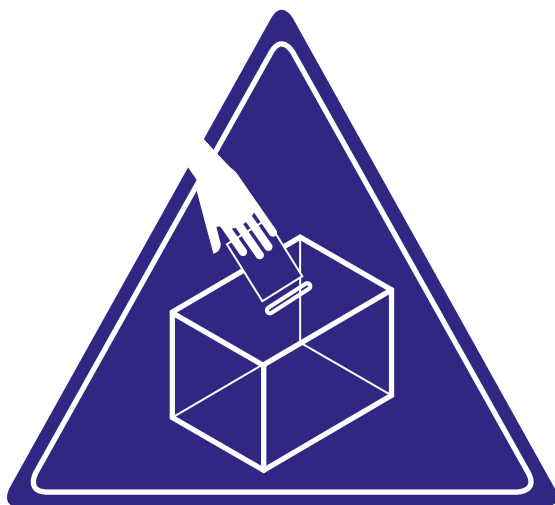
tarse por una serie de contenidos pero afirmando en la práctica una serie de “valores” y de modos de hacer. La cooperación entre diferentes e incluso desconocidos, la activación de la gente cualquiera y la no-delegación, el valor de lo común frente al individualismo ambiente, una acción política a la altura de las personas, habitable, etc. No sólo es lo que se hace, sino *cómo* se hace lo que se hace. ¿De qué sirve exigir democracia si en la práctica más cotidiana eres incapaz de convivir o escuchar a la persona que tienes al lado?

¿QUÉ FUE DEL 99%?

Tres años después del 15-M, ¿no se está sustituyendo esa cultura inclusiva y conversacional por una partidista, más o menos diferente pero más o menos igual a la que ya conocemos, donde la lógica es la de los unos frente a los otros? ¿No creéis que la idea del 99%, útil metafóricamente, ha sido reemplazada por una visión dicotómica, de buenos y malos, en busca de una rentabilidad electoral?

GM: Yo creo que la profecía del 99% no se ha cumplido. O se ha cumplido con cosas muy raras. Ejemplo: el otro día estuve viendo unas encuestas de Podemos en Valencia y, en efecto, está robando votos al PP y al PSOE. Pero pensemos que el punto inicial del 15-M es muy tímido. Es, permitidme ser gamberro, el bienestar. Adenauer, la Democracia Cristiana, la socialdemocracia. Algo que tendría que implicar al 99% desde luego, pero que sólo parece captar a las izquierdas. Candidaturas como las que se están formando ahora para las municipales parecen integrar sólo a las izquierdas. Las derechas y la socialdemocracia que participaron en lo del 45 no están o no responden, y parece ser que se vinculan antes a la defensa del actual régimen que a la defensa y a la ampliación de la democracia. Quizás se estén creando dos bloques, una bipolarización futura entre derechas e izquierdas del Régimen, y esta cosa que yo estoy de acuerdo en que ya no son izquierdas, pero que parece agrupar a las izquierdas.

AFS: Yo sí creo que todo lo que está pasando ha conseguido tener una capacidad de tocar y afectar que va más allá de las identidades políticas previas. Partiendo de problemas concretos, cuidando mucho las formas y los lenguajes para que fuesen incluyentes, el 15-M tuvo capacidad para interpelar a cualquiera. Incluso las estadísticas han dado noticia de esto una y otra vez, con esos porcentajes tan altos de apoyo al 15-M que reflejaban. Me parece que ese rasgo incluyente se repite en el caso de las mareas. Un amigo que trabaja entre médicos y que ha seguido mucho la marea blanca me hablaba de la cantidad de médicos conservadores que él conocía de siempre y que ahora estaban implicados en las movilizaciones. El rechazo a que alguien pueda morir de una gripe porque no se le atiende es un escándalo que va más allá de ideologías. E incluso ahora Podemos, que como se sabe está catalizado por personas que vienen de espacios ideológicos de extrema izquierda, cuestiona las referencias rígidas a izquierda/derecha y prefiere hablar de “la gente contra la casta”, de “los de abajo contra los de arriba”, etc. En realidad, son distintas variantes del 99% contra el 1% que popularizara Occupy. Creo que si las cosas se han movido en los últimos años es en parte porque el mismo casillero político se ha desplazado. Mucha gente no se reconoce en el tablero de ajedrez de la política española (izquierda contra derecha y la CT como marco común) y se siente interpelada más bien por metáforas (lo que Jacques Rancière llama “ficciones políticas”) que distribuyen las cosas y las posiciones de otra manera (99%, la gente, los de abajo...).



GM: O igual sólo se ha conseguido interpelar a una de las dos Españas de las narices. Me refiero a que una cosa que también he visto es la recuperación de las dos Españas, que estaban jubiladas. Una España real y una España oficial. La España oficial es perceptible, sabemos todos cuál es. Y la real es quizá la que ha sido interpelada por todo lo que se ha hecho. No sé...

AFS: Un solo dato, muy rápido. Creo que el PP ha perdido en las elecciones europeas dos millones y medio de votos. Me parece que el PP siempre ha tenido una base de votantes muy fiel, que ni siquiera cayó significativamente tras el Prestige, Irak o las mentiras tras el atentado del 11-M. El PSOE ganó las elecciones de 2004 porque mucha gente que se abstenia le votó contra el PP, más que por una hemorragia de votos del PP. ¿Qué ha pasado ahora? ¿Cómo entender esa grieta tan importante dentro del PP? ¿Es sólo un espejismo propio de las elecciones europeas? ¿O bien los mismos votantes del PP se han visto tocados por todo lo que ha pasado, en parte también porque las movilizaciones no se han presentado a sí mismas como “la izquierda contra la derecha” sino como luchas por “lo de todos” contra los “pocos” que lo están saqueando? Me pregunto.

SPAIN IS DIFFERENT, AUNQUE EL PODER NO SE ENTERE

¿En qué medida creéis que es novedoso lo que está pasando en España respecto al resto del mundo? ¿Es verdad lo que dice Michael Hardt de que en la actualidad España se ha convertido en el laboratorio más avanzado de experimentación política y social? ¿Dónde está nuestro hecho diferencial?

GM: Hombre, por lo visto el hecho diferencial español es el consumo de Internet, que es no sólo el mayor del sur de Europa, sino que incluso está por encima de países del norte. Javier Toret, por ejemplo, ha escrito sobre la rapidez del intercambio de información a través de la red en España, que configura un paradigma muy raro en el que, de pronto, el Estado no es el más rápido, ni el más listo, ni el más informado. El pack Estado —y los partidos— tiene menos información, y ésta es menos rápida que la nuestra. Más originalidades: la ruptura cultural. Por un cambio de percepción cultural ha tenido que abdicar un rey. Y Pujol. Ya llevamos dos reyes. El Estado —y los partidos— no perciben lo que está pasando. Es posible que, incluso, se crean que el 15-M es un movimiento bolivariano. Y es muy probable que no hayan intelectualizado lo que han hecho. No han intelectualizado que la reforma constitucional exprés es el fin del Régimen, o al menos es un cambio de función del Estado asombroso: pasa de garantizar el Estado del bienestar a garantizar el pago de la deuda. No hay que despreciar a un Estado taciturno, tiene una fuerza terrible, que puede llegar a ser ciega y atroz. Las futuras leyes de seguridad orientan sobre esto, y además son leyes —hago un inciso sobre esto— cuya represión ya no descansa en cárcel sino en multas inverosímiles por cosas cotidianas como poner tenderetes en las calles, repartir octavillas o manifestarte frente a un parlamento. El final de todo esto está muy abierto y yo creo que durará bastante tiempo porque, vaya en una dirección u otra, es un cambio absoluto: de mentalidad, de cultura y también incluso de lo que Amador llama sentido común. Es un cambio bestia y no podemos verlo, ni ellos ni nosotros. Es una situación —crisis europea, crisis española, cambio cultural, desconexión entre ciudadanía y Estado— muy similar a los años veinte del siglo pasado.

AFS: La ceguera de las élites realmente sorprende. Tenemos esa idea del poder omnisciente y omnipotente, pero lo que hay en este caso

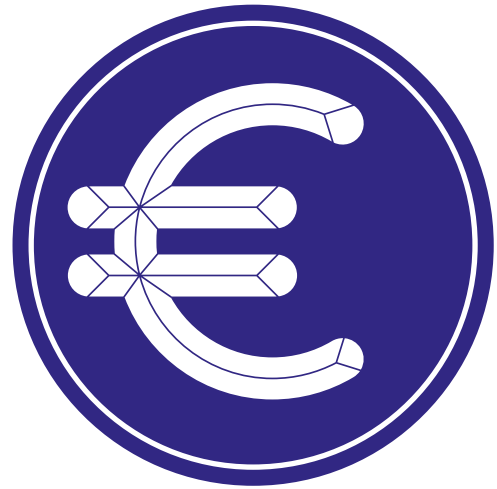
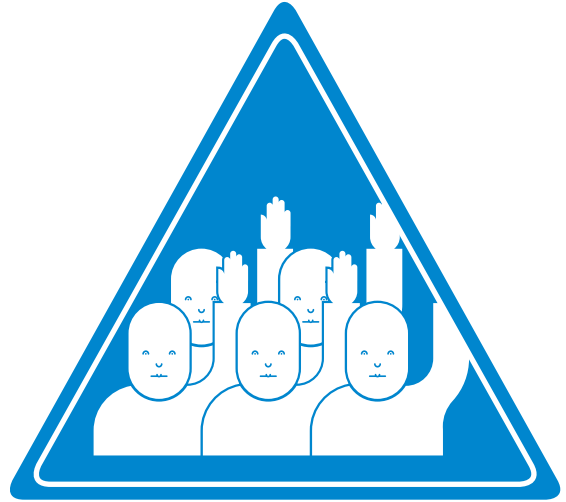
es la TIA de Mortadelo y Filemón. Cuando las elecciones europeas, la presentadora de un telediario ni siquiera sabía qué era eso de Podemos y repetía: “El partido del profesor de Ciencias Políticas Pablo Iglesias”. No había registro por ahí arriba de que algo así podía ocurrir. La lectura de lo que fue el 15-M es nula, algo que pasó y ya fue, no se registra ese nuevo clima social en el que otras cosas hasta ahora impensables se vuelven posibles. Ese clima se ha activado ahora en el espacio de lo electoral, como antes lo había hecho a otro nivel con las mareas o la PAH. Todo lo que ha pasado desde hace tres años es un UFO para la CT y sus lentes. Y su respuesta lo revela aún más. Se piensan que el UFO va a desaparecer si se vincula desde arriba con Venezuela y la ETA. Hubo un tiempo que era así, toda opción designada desde arriba como “el enemigo” era ninguneada, criminalizada, marginalizada, expulsada del espacio de lo posible. Ya no, incluso pasa lo contrario. La CT señala algo como el diablo con coleta y la gente va y vota masivamente por el diablo con coleta. Se vota a quien no se debe. Ellos siguen pulsando la misma tecla de siempre (la que pone “ETA”), pero el mundo a su alrededor ha cambiado y no se han enterado. Habría que preguntarse qué nuevos relatos van a sustituir al de la CT por arriba, porque no creo que la regeneración democrática (o CT 2.0) funcione, la verdad.

DEL NO NOS REPRESENTAN AL SÍ SE PUEDE

El carácter abierto, inclusivo e impreciso del 15-M parece reducirse ahora a la idea de que todo se resuelve por vía electoral: surgen líderes, se aplican criterios de contabilidad y la lógica del amigo-enemigo vuelve a imponerse. ¿No creéis que se está volviendo a las viejas maneras, aunque vengan presentadas como experimentos o como nuevas formas de hacer política?

GM: El peligro sería éste. Pero por ahora yo creo que está bastante dominado. O aún no ha aparecido en su esplendor. ¿Quiénes son los líderes en este movimiento que hemos definido como sin centro, que ha hecho un cambio cultural no se sabe dónde y que es una revolución absolutamente intelectual, pero no sabemos dónde se produce? El líder es el que sale en la tele. Son personas que ceden su rostro a otros objetos. Estas personas por ahora saben discernir entre ellos y su rostro cedido, lo cual es también una novedad intelectual. Ya veremos cómo acaba, pero por ahora es para mí sorprendente el funcionamiento de estos líderes casuales, porque vienen de un medio ultracasual que es la tele, y parecen cernirse a un contrato no escrito, pero claro, con los identificados con su rostro.

AFS: Una amiga me decía hace poco: “¿Todo esto que pasa ahora (en referencia a Podemos, etc.) no es precisamente lo contrario del 15-M?”. Se refería al recurso a un líder en lugar del anonimato de las plazas, al pasaje del “no nos representan” a un deseo renovado de (buena) representación, a la reaparición de imaginarios más escurridos a la izquierda... La verdad es que resulta difícil entender lo que está pasando, todo va a tal velocidad y los giros son tan bruscos... Me parece que en las plazas del 15-M había una voluntad no tanto de “ninguna representación” como de otro tipo de representaciones. Representaciones blandas, incluyentes, no fijas, no separadas, habitables y reapropiables. Si tu propuesta política se identifica muy claramente con una sola persona, como exige la política convencional y los medios de comunicación, pues ahí vas a tener problemas. Porque la ruina de la legitimidad de esa persona es la ruina de la legitimidad de todo un movimiento colectivo. La decisión espontánea del 15-M de no tener ningún “rostro” como portavoz o identificador me parece



muy potente, bella y con futuro. Recuerdo a una chica en una asamblea en Sol diciendo que ella siempre que pensaba en tal o cual organización política evocaba el rostro de su representante, pero cuando pienso en el 15-M, decía, pienso en muchas cabecitas pensando juntas en círculo, la imagen de las asambleas. En lugar de tener un solo portavoz, un día nos representaba un camarero que había protegido a los manifestantes de la policía y al día siguiente una mujer que había llamado a la radio y había dicho unas cosas muy bien dichas.

Pero el futuro ya está aquí y no parece que siga el camino que apuntas.

AFS: El 15-M ha mutado en mil formas distintas, no sólo en Podemos. Lo que “está pasando hoy” son muchas cosas, no sólo las apuestas institucionales. Pero coincido con Guillem: también en ellas veo operando el espíritu del 15-M. Lo vemos día a día en Podemos: no hay mando y obediencia, sino discusión interna y masiva constante en los Círculos, redes, etc. Las decisiones se validan en procesos de votación abiertos a todo el mundo, etc. No creo que Pablo Iglesias sea una representación autonomizada y que va por libre. De hecho, para mí es muy claro que el discurso de Pablo en los medios tiene fuerza cuando recoge y sistematiza lo que se ha expresado en la calle, pero cuando habla desde lo que dictan las estrategias teóricas (las referencias a la “patria”) o desde la ideología de izquierdas (lo que le he escuchado sobre el conflicto vasco) la cosa tiene mucho menos interés.

GM: De lo poco que sabemos es que el 15-M tiene ciclos electorales y que en cada elección hay un objeto 15-M que nunca se parece al anterior. En las últimas hubo dos. Y ganó Podemos. No creo, si bien me falta información, que Podemos se repita. No creo que, incluso si Guanyem funciona, se repita en otras instancias no municipales. Será otra cosa, con otro sistema de acuerdos y otro aspecto humano y formal. Y respecto a las opciones Guanyem, Ganemos, Marea Atlántica, todo esto, son una hipótesis muy frágil, en la que yo confío. Consisten en ganar, es decir, en no hacer política. Fabricar una lista de confluencia, esa cosa amplia y contradictoria que se produjo en la calle en 2011, llegar a una institución y fabricar democracia, contrapoder y ruptura. Llegar a un ayuntamiento y cambiarlo de función, cambiarlo incluso de organigrama y adaptarlo a unas formas de democracia amplias, cotidianas y nuevas. Esto se hace sin política, no se puede hacer pactando con los malos. Y ésta es la fragilidad del asunto.

TOMAR EL PODER SIN QUE EL PODER TE TOME

Estamos hablando continuamente de democracia real, de tomar el poder, de otra forma de hacer política, de lo común frente a lo privado y frente a lo público, pero ¿qué significa todo esto? Vivimos en una sociedad en la que el Estado tiene una estructura muy compleja, con muchos puestos de trabajo, una hinchazón burocrática y una ineficacia probada. ¿De qué hablamos cuando hablamos de nuevas instituciones?

GM: Hablamos de cosas como la PAH. Una institución nueva, de la que nos hemos dotado, que reubica personas, intenta evitar atropellos y que ya es fuente de derecho. Y también hablamos de tomar el poder. Eso es algo muy nuevo, apenas un año o así; hasta ahora, la cosa era un enfrentamiento con el poder. La opción electoral era mirada —aún lo es— con cierta cara de póquer. Y consiste en eliminar todo lo que tú has dicho, que suena muy bien, suena muy fácil, pero

es muy dificultoso y ya veremos cómo ocurre. La apuesta más honesta y más transparente es el municipalismo, que consiste en acceder al ayuntamiento y ampliar el concepto de democracia. Es decir, que convivan varios accesos a la democracia en la toma de decisiones municipales: el voto periódico delegativo, el voto directo a las juntas de distrito, el voto continuo, la consulta frecuente, la descentralización sectorial y por barrios. Por ejemplo, en Barcelona hay barrios que están dispuestos a desarrollar la sanidad. Ya hay entidades autónomas que gestionan algunos centros culturales. Estas cosas, además, no se tienen que desarrollar desde las instituciones, sino desde la sociedad. Todo esto suena a música celestial, pero nos ubica, y ubica a los futuros ayuntamientos fuera de la legalidad. ¿Cómo pita eso de poseer un ayuntamiento fuera de la legalidad, con un alcalde inhabilitado? Éste es el gran titular del asunto: opciones democráticas ya se sitúan fuera de la legalidad, no tan democrática.

Estamos hablando de si es posible tomar el poder sin que el poder te tome. Intentando concretar en qué consiste esa idea de nuevas instituciones, porque las experiencias previas que tenemos con los que llegan al poder es que el proceso no sólo no se abre a la participación, sino que, al contrario, se repliega sobre sí mismo, dándole la razón a los escépticos cuando piensan, como escribió Josep Pla, que una revolución no es más que “un simple cambio de personal” en la esfera del poder...

AFS: Yo diría que hay dos maneras de pensar esta cuestión de la representación. Una es más tradicional, no se hace cargo de lo que ha pasado estos últimos tres años y piensa reponer ahora, gracias al empuje de la calle, una representación “mejor”, una representación “buena”. La segunda es pensar la representación *desde* el “no nos representan”, que es algo muy distinto. Porque no se trata simplemente de pensar que “los buenos” tomen el poder, sino de cambiar la cultura política, de cambiar la relación entre gobernantes y gobernados. Por eso se habla de “abrir las instituciones a la gente, de ponerlas al servicio de la gente”. Y ahí vuelve la fórmula zapatista tan vigente aún: “Mandar obedeciendo”. Es decir, no se trata de que no haya políticos, sino de que manden obedeciendo. Poner fin a la cultura de la delegación que nos convierte en espectadores de unos especialistas y expertos que se hacen cargo de la cosa común. Estas dos formas de pensar atraviesan las distintas apuestas electorales en distintos grados: Izquierda Unida creo que se escora mucho más a la primera, Podemos y Ganemos a la segunda. Pero aquí está todo por inventar, y la fuerza de inercia de la cultura política de la delegación es muy fuerte. ¿Cómo son esas instituciones “al servicio de” los ciudadanos y abiertas a ser participadas? ¿Cómo democratizar realmente los procesos de decisión política? ¿Hay que limitar el ámbito institucional a lo “estatal”, o se pueden pensar y poner en marcha, como dice Guillem, “instituciones no estatales” o “instituciones de lo común” abiertas y descentralizadas, no subordinadas al poder político de turno? Para mí lo importante es seguir pensando, imaginando y empujando un cambio social complejo, no estadocéntrico, es decir, no centrado en el Estado.

¿Y eso cómo se hace? ¿Reforzando los vínculos sociales?

AFS: Hay algo que tenemos que pensar: los “mercados” no se presentan nunca a las elecciones, pero las ganan todas. Es decir, las políticas neoliberales se desarrollan y modulan desde las instituciones públicas, pero no sólo. El neoliberalismo no es sólo un tipo de

institucionalidad, sino también un tipo de lazo social (muy instrumental) y un tipo de subjetividad (individualista). Domina el mundo porque ha conseguido imponer una concepción de la vida —la gestión empresarial de la vida— que conforma los lugares cotidianos donde hacemos experiencia de la realidad (escuela, trabajo, calle, etc). Desde el mismo 15 de mayo de 2011 estamos presionando sobre el poder político para poner freno al poder del mercado. Nos resulta más fácil tratar de afectar al poder político que al poder de los mercados. El poder político nos aparece como el “eslabón débil” de la cadena de mando del neoliberalismo. Es comprensible, pero me temo que es también una estrategia limitada para un cambio más profundo. El campo de batalla es la pluralidad de lugares cotidianos de experiencia, no sólo el ámbito institucional. Por eso me parecería fatal que todas las energías se alineen en torno a la apuesta estatal. Lo importante es que la sociedad siga en movimiento, encontrando las maneras de habitar cotidianamente la política, que el agua siga bullendo, a su propio ritmo: ahí está para mí la fuente viva del cambio.

GM: El otro día, hablando con David Fernández, parlamentario de la CUP en el Parlament de Catalunya, no sabía situar el poder. Desde luego no está en los parlamentos. Datos de dónde está: algunos reglamentos municipales de Barcelona se han gestionado y se han discutido en la planta noble de La Caixa. En 2015 se aprueba el Tratado de Libre Comercio, que será el broche de oro del proceso del que estamos hablando en Europa, y será la jubilación del Estado para muchos tramos, en beneficio de la empresa, que será el poder. ¿Cómo diablos se accede al poder y se transforma el poder cuando el poder carece de espacio? Eso es un gran lío, y creo que será el gran lío del siglo XXI.

ESTA ESPAÑA NUESTRA

Decía Edgar Morin que “ante situaciones complejas, respuestas simples generan realidades complicadas”. Dentro de la complejidad nuestra, más allá de lo municipal y más acá de lo europeo, está lo autonómico, que en según qué lugares es complicado por la cuestión nacionalista, una visión simplona, a mi parecer, de encarar la realidad. Este curso se presenta intenso: la Diada del 11 de septiembre, luego el referéndum de Escocia y un poco después el catalán, que ya veremos si se hace o no. Guillem, ¿no suponen el nacionalismo y la independencia catalana una contradicción con esa idea inclusiva de lo común? ¿En qué medida nos acerca o nos distancia de ese otro mundo posible del que hablaba el 15-M?

GM: Es complicado, como tú dices. Creo que es un fenómeno peninsular. Aquí, intensificaciones de democracia siempre han ido unidas a intensificaciones propias de lo territorial. Siempre fue así. Desde el XIX. Deberíamos meternos el chip de que la ampliación de democracia que queremos hacer, que es económica, política, de derechos, también debe incluir decisiones democráticas territoriales, que a mí por ejemplo me dejan un poco frío. Me dejarían directamente congelado si fueran decisiones no democráticas y pactadas en las alturas.

El problema es que no es tanto una cuestión territorial o administrativa, sino ese sentimiento de nación históricamente agraviada. Santiago López Petit tiene una interpretación distinta a la tuya, donde la reivindicación territorial se convierte en un obstáculo, en una forma de encauzar las reivindicaciones por un cambio profundo en una suerte de vía muerta.

GM: El gran tema es la instrumentalización que se hace de esto por parte de CiU. Históricamente, en Catalunya, los grandes progresos de autogobierno —por ejemplo, la proclamación de repúblicas— no los han hecho la derecha nacionalista, sino izquierdas que nunca han creído mucho en las identidades nacionales. Y los han hecho por criterios democráticos, no por criterios de identidad nacional. No me siento cómodo con conceptos como nación, pero me siento muy cómodo con conceptos como democracia. Es más, en una situación de cambio de régimen, que es la que estamos viviendo, se tendrán que tener muy en cuenta estas cosas de democracia territorial con vascos, con catalanes y, si por mí fuera, con la nación de Murcia que decían en el siglo XIX, y con Cartagena. Por otra parte, ¿qué diablos es la independencia hoy en día? Una Catalunya independiente como Grecia, como Irlanda, como Portugal o como España ¿es independiente? Facilitaría mucho las cosas discutir qué es un Estado, qué parte de soberanía tiene y qué parte de soberanía quiere tener.

¿Amador?

AFS: Me da apuro responder esta pregunta porque siento que no conozco a fondo la especificidad de la sociedad catalana, pero algo que me dio qué pensar fue un comentario que le leí a Isaac Rosa donde hacía una diferencia entre los catalanes que quieren salir de España y los que quieren salir de *esta* España. Es decir, sabemos que desde hace ya mucho tiempo hay una reivindicación nacionalista en Catalunya, y mucha gente que quiere salir de España por razones históricas, culturales, identitarias. Pero mi impresión es que, aunque todo eso esté ahí como sedimento y tejido de sentido, el repunte que ha tenido ahora la opción independentista tiene sobre todo que ver con la crisis, con el hartazgo de los políticos, de su corrupción, autoritarismo, sordera, etc. Del régimen del 78, vaya. Por eso se habla tanto de un “independentismo no nacionalista”, lo cual es interesante. La exigencia de “salir de *esta* España” es compartida. También hay gente en Murcia y Cartagena que quiere salir de *esta* España. Muchos queremos vivir en “otro país”. Podríamos hacerlo juntos, construir juntos otra convivencia, otra manera de vivir juntos en la diferencia más justa, digna e igualitaria. Inventarnos otras reglas para la vida en común, otra Constitución, otro encaje territorial, otro país... que podría llamarse por ejemplo Expaña, con x. La trampa eterna del nacionalismo es que te da el cambiazco del *qué* por el *quién*: el problema ya no son entonces los políticos y los banqueros, sino los políticos y los banqueros *españoles*. Ahí no hay cambio posible. ¿Cómo salir juntos de *esta* España? ¿Un proceso constituyente, varios federados? No lo sé, pero la posibilidad de pensar en torno a los *qués* y no en torno a los *quiénes* impugna la política de la división y nos pone en conversación y en diálogo a los diferentes.

GM: Yo creo que, ahora mismo, el tema catalán es irresoluble sin referéndum. Creo a su vez que el referéndum no lo quieren CiU, ni Esquerra —al parecer, está más interesada en relevar a CiU y en prolongar el conflicto—, ni PP, ni PSOE. Nadie lo quiere. Salvo la ciudadanía, que quiere practicar la democracia directa. Y, me temo, no sólo sobre ese tema. Creo que, por eso mismo, la consulta —de realización muy improbable— puede ser un acelerador del fin de Régimen. El debate no es tanto la independencia como esa consulta. Cuesta creerlo, pero Catalunya no ha sido muy identitaria. Es más, a principios del siglo XX, la prensa gubernamental de Madrid hablaba de separatismo donde había fundamentalmente anarquismo. El momento más álgido de autogobierno en Catalunya desde el siglo XVIII

fue liderado por la CNT, poco dada a construir estados, con una Catalunya que tenía competencias en relaciones internacionales, política interior, política exterior, en economía, en todo. En Catalunya hay una voluntad de autogobierno feroz, fuerte y democrática, y esto hay que tenerlo en cuenta. La democracia, por otra parte, es autogobierno, cuanto más cercano, mejor. Hablabas, Amador, de ese ámbito donde vivir juntos. Supongo que ese ámbito ya no es tanto español como del sur de Europa. Y no hemos conseguido aún eso, que Italia, que nosotros, que Grecia sean una mosca cojonera en Europa. Creo que es el reto, y da igual si lo conseguimos con el trademark España, Catalunya, Federación Ibérica —que molaría— o Revistas Colsada. Y ojo, que Convergència se va a quedar sin juguete en muy poco, y Esquerra se está comportando como si esto fuera la antigua política. La gente exigirá a Esquerra cosas que el votante de Convergència no le exige a Convergència, como bienestar y derechos, y no creo que estén en situación de darlos, ni siquiera de intelectualizarlos. La crisis catalana aún no ha tocado fondo. Por ahora solo ha sido un intento de que un partido, CiU, sobreviva a la crisis instrumentalizando la única demanda ciudadana que un gobierno de por aquí abajo ha admitido a trámite desde 2011.

¿ADIÓS PARA SIEMPRE A LA CT?

Guillem, tú has sido el creador de ese análisis teórico que nombraba e identificaba a la Cultura de la Transición (CT) como la cosmovisión hegemónica que ha ordenado este país desde finales de los 70 hasta hace poco. Al principio aquello sonaba a marcanada y sin embargo hoy tanto figuras emergentes como representantes intelectuales y políticos del viejo orden toman prestados algunos de tus hallazgos. Casi desde el comienzo hablabas de ella como de algo acabado, ¿no crees que en la medida en que la CT ha muerto definitivamente ya no es útil ese marco conceptual de análisis que tanto juego nos ha dado?

GM: Hace un par de semanas he leído un par de artículos de un par de universitarios en un diario independiente de la mañana, Juliá y Gracia. Los dos hablaban de Cultura de la Transición sin utilizar esta palabra, que nunca utilizarán. No obstante, para dibujar la realidad, utilizaban el resto de palabras que hemos inventando, como Régimen del 78. Decir Régimen a un sistema político es como decir ex a tu novia. Supone frialdad y un cambio de situación absolutos. Por otra parte, ambos hablaban de la transición como un logro absoluto, un pacto entre todos que lo están rompiendo una serie de inconscientes. Supongo que esa será la banda sonora de los próximos años, el futuro de la cultura oficial. Una defensa política del orden frente al caos, emitida por intelectuales que empiezan a asumir su fracaso —que es el del Régimen— y su bajo perfil —para ser un intelectual orgánico no es necesario ser un crack—. Esta gente está ocupando una universidad que está muerta. En la cultura oficial se produce una situación muy dramática de desconexión, de aislamiento y de ausencia de intercambio de ideas. Sí, en efecto, la CT está muerta, pero coleando. No hay otra cultura en la sala, publicable y retransmitible. Lo que viene es un marco menos hegemónico, desautorizado, más ridículo aún y, por ello, más violento.

AFS: La CT ha sido la “vía española” al neoliberalismo, una especie de pantalla que nos impedía verlo y problematizarlo forzándonos a hablar de otras cosas. Hoy la CT está en una crisis clarísima y criticarla se ha vuelto fácil, se puede hacer incluso en “modo ter tuliano” opinando contra los “supervillanos”: el PPSOE, la casta, el

bipartidismo, etc. Pero el asunto gordo es el neoliberalismo y ahí la crítica no es tan fácil, porque no consiste en opinar esto o lo otro, sino en *comportarse de modo distinto*, por fuera de los valores neoliberales de la eficacia, la competencia, el individualismo, etc. Y eso es más complicado que jalearse a Pablo Iglesias contra Esperanza Aguirre viendo la tele, me temo. Todo esto tiene que ver con lo que decíamos antes: el flanco de ataque que se nos aparece como más claro es la “política de los políticos”, pero el campo de batalla es mucho más amplio y la pelea más difícil.

Hemos hablado de lo que está pasando. Hagamos ahora, para despedirnos, un poco de prospectiva: ¿qué creéis que va a pasar, qué porvenir nos espera? ¿España será un país más habitable o será un lugar más inhóspito que esta España que hemos conocido y que empezamos a no reconocer?

GM: Es un cambio de época radical y pinta, ejem, chungo. No es una crisis económica, es un conflicto en el que se intenta que a la democracia no la reconozca ni su madre. Hay una batalla, con todas las letras, para fijar el concepto de democracia. Por una parte, una idea muy restrictiva. Por otra, una idea ampliada, con mayor participación y reconocimiento de derechos. ¿El resultado será una sociedad más inhóspita? Pase lo que pase, habrá menos Estado. Y, glups, más empresa, si gana la opción más reaccionaria. Posiblemente, la buena noticia es que, pase lo que pase, habrá también más sociedad. Desde 2011 se está produciendo un gran cambio cultural. Es decir, también en la vida privada y colectiva. Nuevos tipos de consumo, nuevas relaciones. Tal vez el lugar en el que se produzca el bienestar —el cuidado cuando estás pocho, la atención cuando eres viejo, la educación, la formación, el ocio o, incluso, la vivienda— sea ése, la sociedad, y no el Estado. En ese sentido, y en lo que es un indicio, las opciones cooperativistas ya no son un exotismo o un radicalismo, sino algo que empieza a ser cotidiano.

AFS: Hay un amigo que dice: “Esta pobreza nos ha traído una gran riqueza”. Es decir, la pobreza que ha venido con la crisis nos ha traído también la riqueza de la vida política (en realidad nosotros la hemos generado). El descubrimos capaces de hacer cosas para las que no nos sabíamos o creíamos capaces, el tejer vínculos con otros de los que estamos normalmente separados, etc. El desafío ahora es pelear por una riqueza que no nos devuelva a la pobreza de la muerte política, de la delegación, de la separación. No puede ser, por tanto, la riqueza de antes; entonces, ¿cuál?

Guillem Martínez (Cerdanyola del Vallès, 1965) es escritor, periodista y guionista, y autor de libros como *Grandes hits*, *Pásalo*, *La canción del verano* o *Barcelona rebelde*. También ha coordinado el volumen *Cultura de la Transición*.

Amador Fernández-Savater (Madrid, 1974) es investigador independiente y coeditor de Acuarela Libros. Sus aproximaciones a los procesos de politización que se desarrollan en España se pueden leer en su último blog *Fuera de lugar* (blogs.publico.es/fueradelugar) y en el actual *Interferencias* (www.eldiario.es/autores/amador_fernandez-savater/). Ha publicado recientemente *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación* (Acuarela Libros, 2013).

© El Estado Mental, 2014. Este texto puede copiarse y distribuirse libremente, con o sin ánimos comerciales, siempre que se mantenga esta nota.



Casablanca, 2013



Guatemala, 2014



Delhi, 2007



Hanoi, 2014



Buenos Aires, 2014



Badalona (Barcelona), 1993



Nueva York, 2013



Londres, 1981



Madrid, 1996



La Habana, 2001



Barcelona, 1996



Vigo, 1995



Seúl, 2007



Getafe (Madrid), 1993



Casablanca, 2012



Nueva York, 2011



Ho Chi Min-Saigón, 2011



Mumbai-Bombay, 2008



Barcelona, 2006



Jerez de la Frontera, 1995



Londres, 1983



Los Ángeles, 2012



Nueva York, 2010



Dubai, 2008



Seúl, 2007



Casablanca, 2011



Londres, 1983



Miranda do Douro, 1999



Rabat, 2013



Mumbai-Bombay, 2008



La Habana, 1999



Buenos Aires, 2014



Madrid, 1983



Teruel, 1992



Tokio, 2007



Manila, 2006



Barcelona, 1999



Los Ángeles, 2012



Seúl, 2007



Casablanca, 2012



Tokio, 2007



Málaga, 1997



Nueva York, 2011



Gijón, 1997



La Habana, 2000



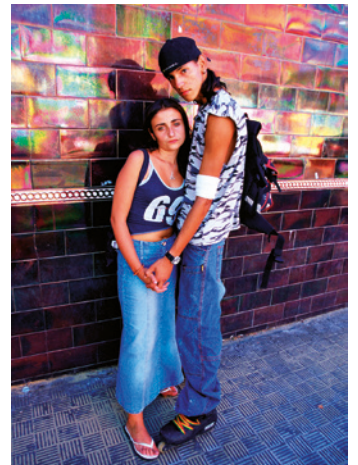
Hanói, 2014



Miami, 2002



Londres, 1983



La Línea (Cádiz), 2003



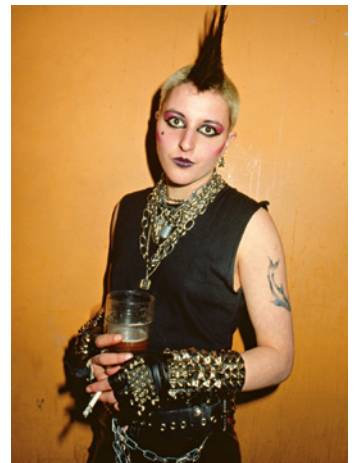
Nueva York, 2013



Guatemala, 2014



Oporto, 2006



Londres, 1983



Casablanca, 2012



Madrid, 1990



Alcorcón (Madrid), 1994



La Habana, 1999



Bilbao, 1995



Algeciras, 2001



Seúl, 2007



Dubai, 2008



Oporto, 2006



Madrid, 2006



Ho Chi Minh-Saigon, 2011



Seúl, 2007



Casablanca, 2010



Manila, 2001



Buenos Aires, 2014



Dubai, 2008



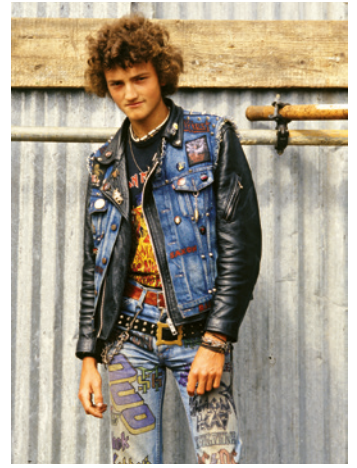
Mumbai-Bombay, 2008



Panamá, 2006



Málaga, 2009



Reading, 1983



Tokio, 2007



Dubai, 2008



Mumbai-Bombay, 2008



Yakarta, 2013

EL GESTO MÁS RADICAL LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA EN UNA ÉPOCA POSTMODERNA SADIE PLANT



e
ERRATA NATURAE

CONTRA LA MEMORIA

DAVID RIEFF



DEBATE

LUIS LÓPEZ CARRASCO EUROPA

Europa es la sexta luna de Júpiter, de un tamaño ligeramente inferior a la Luna terrestre. Su descubrimiento se remonta al año 1610. El siete de enero de ese año, Galileo, desde su puesto de observación de la Universidad de Padua, conseguía divisar con un pequeño telescopio a Io, el primer satélite descubierto en el sistema solar tras la Luna, a la que por otro lado nunca se descubrió: siempre estuvo ahí. Al día siguiente, Galileo se percató de que lo que al principio ha detectado como un único cuerpo en realidad son dos. El segundo es Europa.



leonardo. sciascia

actas relativas
a la muerte de
raymond roussel



Gallo Nero



¿QUÉ FUE DEL JACKSONISMO?

Peio Aguirre



La reciente publicación de *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma* (La Caja Negra, Buenos Aires, 2014), traducción de *The Resistible Demise of Michael Jackson* (Zero Books, 2009), supone una magnífica ocasión para reevaluar el ascenso y caída del Rey del Pop un lustro después de su muerte. Editado por el crítico musical y teórico Mark Fisher, cuenta con una veintena de notables firmas, ejemplo de una crítica cultural como sintomatología de las transformaciones sociales, económicas y cultu-

rales en nuestra era posmoderna. Un síntoma es el aviso útil de una enfermedad aún no del todo revelada, y una crítica como síntoma puede servir para definir los puntos sensibles de ese mal. Como escribe Fisher en la introducción: “este libro nació de la convicción de que la muerte de Jackson debía ser abordada por algo más que los ‘tributos’ fáciles o biografías abultadas”.

Una crítica como síntoma no puede establecerse desde ningún extremo excluyente; ni desde el punto de vista cegador del fan ni

tampoco del crítico autosuficiente y distanciado que condena desde las alturas. De un modo irónico y post-contemporáneo, quizás fuera éste el vértice ideal en el que la frágil figura de Jackson siempre se sostuvo, peligrosamente, en un nietzscheano “más allá del bien y del mal”. Esta posición para la crítica cultural, decididamente dialéctica, choca de frente con el propio síntoma que pretende desvelar, esto es, el *jacksonismo* o las hordas fanáticas para quien Jackson fue un Dios en la tierra y un icono inmortal.

Para cualquier persona nacida en los sesenta o setenta, Michael Jackson significó algo concreto en algún momento de su existencia, lo cual justifica para generaciones enteras una imposibilidad para la indiferencia ante el “fenómeno Jackson”.

Cinco años después, el *jacksonismo* es un culto, un -ismo, aunque la descripción que emerge de esta lectura sobrepasa cualquier voluntad de síntesis. Vale, de acuerdo, los fans siguen estando ahí, guardando con celo su mitología y protegiendo la reputación del ídolo incluso de los “escritos apócrifos” como los de esta edición. Pero sería injusto que a todos aquellos para quienes —sin llegar a la categoría de fans— Michael significó un momento irrepetible en su existencia se les prive de la amplitud y agudeza de los análisis culturales aquí descritos. El *jacksonismo* es en este sentido una totalidad a abarcar; la brillantez musical del niño prodigio y el posterior bailarín espasmódico; su progresiva transformación física, su atracción por el “lado oscuro” en *Thriller*, *Smooth Criminal* y, sobre todo, *Bad*; la cultura del simulacro, la celebridad exorbitada, las estrategias de marketing y el cinismo neoliberal; la sumisión libidinal de las masas a una mercancía total; su habilidad para traspasar culturas, para representar un “valor universal” destinado a un grupo más amplio de fans; las metáforas de lo post-humano y la carne *zombie*; el bazar de postizos y el diseño protésico; el capital moral piadoso de *We Are the World* y *Earth Song* como tapaderas de recaudación; las más complejas interpretaciones sobre la borrada de la raza y el género, y mucho más.

Michael Jackson posiblemente fuera la estrella del espectáculo más grande jamás concebida. Más que Elvis y The Beatles. Más que su contemporánea Madonna. El *entertainment* con mejor y mayor alcance para el goce colectivo dirigido a superar todas las fronteras de la edad, la clase, la raza y la sexualidad. Niño y adulto, blanco y negro, masculino y femenino, humano y animal. Michael Jackson fue una abstracción ideal, una forma líquida apta para colonizar cualquier resistencia, cualquier ideología. Una nueva criatura exclusiva. Desde la distancia de los estudios culturales y una crítica musical desprejuiciada y abarcadora, es posible ver ahora a Jackson como una figura periodizadora de una época que vio nacer una de las conductas decisivas del capitalismo tardío, el neoliberalismo. Esta línea de interpretación subyace en este volumen: Michael Jackson como un corolario de las políticas del *reaganomics*. No en vano el paso del tiempo ha otorgado un toque más surrealista al encuentro en la Casablanca entre Ronald Reagan y Jackson o, lo que es lo mismo, entre el presidente de la nación más poderosa del mundo y el Rey del Pop. Sucedió el 14 de mayo de 1984, justo después del apabullante éxito de *Thriller*. Jackson recibía de manos del presidente un premio por su contribución a una campaña de concienciación contra el alcohol frente al vo-

lante. Escribe Owen Hatherly: “En lo que el espectador del noticiario se fijó antes que en cualquier cosa fue en el atuendo de Jackson, una chaqueta militar brillante, con una faja dorada sobre unos pantalones negros ajustados (...). Ésa fue, también, una de las primeras apariciones de los guantes blancos de lentejuelas junto con un par de lentes de tamaño exagerado, similares a los que usaban los terroristas, desde Carlos ‘el Chacal’ hasta Andreas Baader. En realidad, la imagen hace pensar más bien en una copia bizarra y onírica de Tito, o Idi Amin, o el barroco Jean-Bédel Bokassa: un dictador militar africano o de Europa Oriental que visita a los Reagan para negociar el intercambio de rehenes o el comienzo de la *détente*”. Reagan habló en aquel breve encuentro del “sueño americano” hecho realidad. Únicamente faltaba una alusión al cantante como modelo para la juventud norteamericana.

Jackson aparecía ya entonces como una moneda, una especie, una imagen-objeto cuya sobrerepresentación visual y adaptabilidad al intercambio parecían inagotables. Como escribe Steven Shaviro, “la mercantilización intensificada de todos los aspectos de la vida en los últimos treinta años comenzó, efectivamente, al mismo tiempo que el triunfo de Jackson. Y demostró que las utopías son especialmente comercializables en la era neoliberal”. De forma efectiva, la dimensión utópica de Jackson parecía residir precisamente en esa promesa de mutación infinita adaptable a cualquier fin, cualquier conquista y cualquier deseo individual o colectivo incumplido. La sobrerepresentación de la imagen de Jackson parecía desafiar lo que entendemos como “lo real” o la realidad.

En el recuerdo está perfectamente instalado en mi memoria el lanzamiento de *Bad*, en 1987, y la imagen de Jackson cubriendo las paredes de cualquier población de provincias, cualquier puente debajo de la autopista. En lo visual, una imagen pulida y una campaña de comunicación rompedora y global. En lo artístico, el desafío de la gravedad y la furia desatada, eléctrico. Unos simples golpes de bajo en *Smooth Criminal* y... ¡boom! Este tema pone de pie a cualquiera. En lo físico, una evolución hacia un dibujo animado de la factoría Disney. “El baile de Jackson puede haber sido un milagro, pero en 1985 era propiedad sujeta a copyright de la corporación Pepsi”, escribe Jeremy Gilbert. La imagen es ahora nítida como el agua: el Michael Jackson de la época *Thriller-Bad-Pepsi* representaba, globalmente, una cultura universal que estaba por llegar y de la que, a fin de cuentas, somos herederos. La globalización también era eso.

Resulta igualmente imposible no sacar alguna conclusión de lo que Jackson significó en el contexto internacional de una Guerra Fría en progresiva extinción, pues nada como este ariete mutante para derribar muros y abolir fronteras mientras se mantiene la cabeza ocupada en otro lugar, quizás en un paso de baile o un *atrezzo* de lentejuelas. No olvidemos que

el desvanecimiento de las ideologías, o lo que antiguamente representaba la clase, ha sido siempre el objetivo número uno del capitalismo. El fin de las ideologías, la última de ellas el comunismo y todo lo que rodeaba al mundo soviético, casaba bien con las profecías que auguraban un inmediato “fin de la historia”, tal y como predecía entonces Francis Fukuyama, gurú económico de los años noventa. En un mundo sin pasado y también sin futuro aparente, ¿cuál era el presente continuo que la imagen de Jackson ejemplificaba?

El trailer del lanzamiento promocional de su álbum *HISTory. Past, Present and Future. Book I*, en 1995, alegorizaba de algún modo este “fin de la historia” sustituyéndolo por *su historia*. De todas las excentricidades de Jackson, quizás fuera ésta la más connotada ideológicamente, un ejemplo máximo de megalomanía exacerbada y narcisismo autoritario. Las estéticas de las dictaduras militares del siglo veinte, del fascismo al estalinismo, rindiendo pleitesía a la autoproclamación del Rey del Pop, mientras trabajadores del metal forjan estrellas de cinco puntas y todo un ejército de tropas serviciales (¿una metáfora de las milicias *jacksonianas*?) desfila por avenidas empedradas al clamor de una enfervorizada masa. ¿Acaso una imagen presciente de la actual Corea del Norte de Kim Jong-un? Más bien, un resumen del trágico balance del siglo XX encapsulado en un derroche de sobreproducción posmoderna de cuatro minutos de duración.

La muerte de Michael Jackson en 2009 coincidió con el origen de la actual crisis económica mundial. Es como si su imagen privada y pública se hubiera venido degradando lenta y paulatinamente desde el periodo *Thriller-Bad-Pepsi*. Su música y su baile habían dejado de significar desde ese momento dorado, mientras que los escándalos de su vida íntima y el juicio mediático lo condenaban cada vez más a permanecer en una especie de gabinete de curiosidades, como esos juguetes famosos que habiendo pasado de moda todavía ocupan un lugar privilegiado en un museo de antigüedades. El final de Michael Jackson sirve como premonición del final de una época para el capitalismo y el comienzo de una nueva. Como apunta Gilbert, “no es casualidad que *Thriller* haya sido el disco más exitoso de todos los tiempos justamente en el momento histórico en que la izquierda se encontraba en el umbral de su mayor derrota (...) Y si para algo el triste final de Michael Jackson —decrépito, perturbado y quebrado— puede servirnos, es como una advertencia para las generaciones futuras: ni siquiera la estrella más grande que el mundo jamás haya visto puede soportar por sí sola las demandas del capital”.

Peio Aguirre es crítico de arte, comisario independiente y editor. Desde 2006 publica crítica cultural en su blog *Crítica y metacomentario*: <http://peioaguirre.blogspot.com>. Vive en Donostia-San Sebastián.

EL FUEGO INEXTINGUIBLE DE HARUN FAROCKI (1944-2014)

Carlos Casas

¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción?

Si les mostramos imágenes de quemaduras por napalm cerrarán los ojos.

Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto.

Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos.

Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si estuviéramos probando el napalm sobre ellos, a sus expensas.

Solo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm.

En 1969 aparece uno de los films más radicales y críticos que se han hecho nunca sobre la guerra del Vietnam y sobre cualquier guerra: *El fuego inextinguible*, que inaugura una de las filmografías más influyentes de nuestro tiempo. Considerado como uno de los pioneros del cine de ensayo y del documental de autor junto con Chris Marker, Harun Farocki formó parte de una nueva vanguardia de cineastas que utilizaba el cine como herramienta de pensamiento; su trabajo no es fácil de catalogar, su cine se encuentra en un cruce entre la aridez de medios de Bertolt Brecht o Jean-Marie Straub y la frialdad del cine industrial o la televisión. Sus películas hablan de la imagen y de los procesos que existen detrás de ellas, hablan de la guerra, la comunicación y el poder que nos rodean.

Farocki nació en Neutitschein, la parte alemana de Checoslovaquia, de padre indio y madre alemana. Creció en La India e Indonesia y más tarde estudió en la Academia Alemana de Cine y Televisión en Berlín. Durante su carrera realizó más de 120 películas e instalaciones, y mantuvo una posición crítica muy activa e influyente en los círculos más progresivos del arte contemporáneo.

Profesor en Berkeley y más tarde en Viena, educó a toda una generación de cineastas iconoclastas y artistas que no se conformaban con el sistema, que luchaban contra él, que lo cuestionaban.

El trabajo de Farocki será inevitablemente recordado y ejemplificado por la primera escena de *El fuego inextinguible*. El film abre con el

mismo Farocki leyendo una carta de una de las víctimas de napalm en Vietnam, para seguir con uno de los momentos más radicales del cine político internacional: el propio Farocki quemándose el brazo con un cigarrillo para hacernos entender que

Un cigarrillo se quema a 400°C

El napalm arde aproximadamente a 3000°C

Si los espectadores no quieren relacionarse con los efectos del napalm debemos determinar qué relación tienen ellos con las razones para su uso.



Esta imagen tan radical, entre el arte performativo y el cine documental, es seguramente uno de los momentos clave de la historia del cine, un cine por primera vez combativo, de ensayo y que nos presenta un autor con una visión política directa y concreta. Farocki decía que “cuando el napalm arde, es demasiado tarde para extinguirlo. Tienes que luchar contra el napalm donde se produce: en las fábricas”.

El fuego inextinguible empieza con un testimonio directo, y sigue con una serie de recreaciones ficticias sobre la fabricación de napalm en la fábrica americana Dow Chemicals. Desde un ángulo inexplorado, el film presenta un enfoque radical sobre la realidad de un conflicto y cuestiona el valor de las imágenes y de cómo los espectadores estamos anestesiados frente a ellas. Más que una película sobre el napalm y su fabricación, es un modo de cuestionar el sistema de representación y las estructuras del poder.

“(1) Una gran corporación es como un juego de construcción. Puede ser utilizado para armar a todo el mundo. (2) Debido a la creciente división del trabajo, muchas personas

ya no reconocen el papel que desempeñan en la producción de armamento de destrucción masiva. (3) Lo que se fabrica al final es el producto de los trabajadores, los estudiantes y los ingenieros.”

No sólo fue una de las películas más aclamadas de Farocki, sino también uno de los primeros ensayos políticos filmados en utilizar la recreación para representar y hablar directamente de un asunto de política internacional.

En él vemos todos los *modus operandi* que Farocki usara a lo largo de su carrera: entrevistas, imágenes captadas de noticiarios, archivos, sistemas de vigilancia, cintas de instrucción o educativas, programas y juegos de ordenador, publicidades o imágenes captadas por maquinaria militar o de espionaje, todo ello montado con una inteligencia fría y directa para crear coyunturas nunca antes imaginadas.

Sus filmes se encuentran entre la observación más férrea y la frialdad industrial del poder, o lo que podríamos denominar como el cine del pensamiento.

Las pérdidas de los oprimidos son las ganancias de los opresores.

Harun Farocki nos dejó el pasado 30 de julio de 2014. Su muerte pasó inadvertida entre noticias de víctimas en Gaza y Ucrania, noticias sobre la guerra, el poder y la comunicación, temas que su trabajo abordó tan genialmente durante más de 40 años, ayudándonos a comprenderlo y a comprendernos mejor. Su trabajo continuará influyendo a nuevas generaciones de cineastas y artistas.

El mundo ha perdido a Harun Farocki, pero su fuego será inextinguible.

Carlos Casas (Barcelona, 1974) es realizador y artista visual. Su trabajo es un híbrido entre documental, arte visual y exploración sonora contemporánea. Es cofundador de MAP Productions y del sello audiovisual VON ARCHIVES. Sus películas *Soledad al fin del mundo*, *Cazadores desde el principio de los tiempos* y *Aral* han recibido varios premios y menciones internacionales. *Avalanche* es su última producción.

ZARAGOZA CONTRA LA PROVINCIA

Sergio del Molino

¿Qué pasa en Zaragoza, que debajo de cada baldosa rota tiene un escritor? Como todas las ciudades, dirán algunos, porque éste es un país de escritores sin lectores. Todo el mundo escribe aunque nadie lee. Pero lo de Zaragoza es otra historia. No sólo tiene muchas más baldosas rotas que otras ciudades, sino que los autores que viven debajo de ellas no son vates de provincias. No son los profesores con coderas habituales de cualquier velada literaria en cualquier ciudad periférica que sólo se menciona en la información del tiempo. Ya saben, esos catedráticos eméritos que hace cuarenta años casi ganaron el Nadal y escriben semblanzas y obituarios en el diario de la región. Nada que ver. Los de Zaragoza son escritores de los que suenan por ahí, de los que se piden otros escritores para prólogos y conferencias, de los que quedan bien en cualquier lista y en cualquier bar de gintonics.

Zaragoza tiene setecientos mil habitantes desparramados por una estepa horizontal cruzada por un río que solo lleva barro lento. Zaragoza es una parada del AVE entre Madrid y Barcelona, un manchurrón urbano en la provincia, el sitio del que los escritores huyen para hacerse escritores. Y, sin embargo, de un tiempo a esta parte, no deja de parir nombres. Nombres de escritores que viven allí, que no han salido corriendo a las buhardillas de la capital para hacerse una firma en la corte. ¿Qué pasa en Zaragoza?, me preguntan en Madrid. Estoy harto de Zaragoza, me dicen en Madrid. Como lea otra novela ambientada en Zaragoza, me pego un tiro, me siguen diciendo en Madrid. Pero, luego, todos los escritores de Madrid vienen a Zaragoza. Todos tienen un amigo en la ciudad. Que levante la mano el escritor español que no se ha emborrachado una noche en Zaragoza. Algo pasa allí, pero nadie sabe muy bien qué.

Un brevísimo recuento: *La buena reputación*, de Ignacio Martínez de Pisón; *El luminoso regalo*, de Manuel Vilas; *Entresuelo*, de Daniel Gascón; *Autopsia*, de Miguel Serrano Larraz; *La mala luz*, de Carlos Castán; *El Anticuerpo*, de Julio José Ordovás. Son novelas de 2013 y 2014, todas publicadas en editoriales de prestigio (Seix-Barral, Alfaguara, Random House, Canda-ya, Destino, Anagrama), todas destacadas por la crítica. En parte o íntegramente, sus tramas transcurren en Zaragoza. Sus autores viven en Zaragoza o nacieron en la ciudad y pasan temporadas en ella. Es muy raro que una ciudad segundona acapare tanto espacio en las mesas de novedades. Escribir desde y de Zaragoza empezó siendo una excentricidad, pero ahora se ha convertido en vicio.

Entre *La buena reputación*, de Pisón, y *Autopsia*, de Serrano Larraz, se contienen todas las Zaragozas realmente existentes. La aproximación clásica, pulcra y novelera de Pisón, ya trabajada en muchos libros anteriores, y la sampleada, postmoderna (si es que eso existe ya) y noventera de Serrano Larraz. Al margen de escuelas y manierismos literarios, ambas tienen en común su falta de complejos en el retrato de una ciudad casi siempre acomplejada, convencida de que sus calles no sirven para contar grandes historias.

Zaragoza es un invento actual. Antes no existía. Juan Domínguez Lasiera, quizá el mejor conocedor de su historia literaria, publicó varios libros de crítica sólo para demostrar que la ciudad no tenía entidad narrativa ni paisaje original. Un poco de Ramón J. Sender por aquí y unas gotitas de Galdós por acullá (el episodio nacional dedicado a los Sitios y el viaje de bodas de Fortunata y Juanito Santa Cruz). Y ya. Don Quijote se dirigía a Zaragoza al final de la primera parte, pero cuando el apócrifo Avellaneda escribió sus falsas aventuras del hidalgo, Cervantes se enfadó e hizo que pasara de largo para irse a Barcelona en el segundo tomo. Alonso Quijano ignoró la ciudad, presagiando todas las ignorancias posteriores y condenándola a un costumbrismo de imitadores como Avellaneda. Lo dice Manuel Vilas en el prólogo a la reedición de *Zeta*, su primera obra narrativa, publicada en 2002 y rescatada este año en Salto de Página: “Zaragoza, que es la ciudad donde vivo, había sido llevada a la literatura bajo los acueductos del casticismo, del costumbrismo, de la solemnidad sentimental, del romanticismo, es decir, de la alta cultura, es decir, de la cursilería”.

Por eso, Vilas le cambió el nombre. No se podía escribir Zaragoza sin invocar a todos esos fantasmas con caspa municipal, así que la rebautizó como Zeta. En Zeta caben zombies, vampiros y Franz Kafka, que en el libro de Vilas es un señor de Teruel que vive en un piso que no está mal. El ejemplo cundió, y los jóvenes aspirantes a escritor empezaron a hablar y a escribir de Zeta porque Zeta se parecía mucho más a la ciudad que pisaban que Zaragoza. Zaragoza era la custodia de la hispanidad, la salida de misa de doce del Pilar y los cadetes de la Academia Militar paseando en uniforme de gala los domingos del brazo de sus pretendientes (las ya olvidadas *cadeteras*, hijas de modistas que salían a cazar un marido coronel). Zeta no sólo molaba más, sino que era mucho más verdadera, aun con sus zombies y vampiros. De Zeta se podía escribir porque era reconocible incluso para los chicos modernos de Barcelona



y Madrid, mientras que Zaragoza era una ficción de opereta franquista, tan alucinada como una película de Pajares y Esteso.

Fue Félix Romeo uno de los primeros que imaginaron la ciudad como una fantasía pop y no como un bostezo de campanario. Su novela póstuma, *Noche de los enamorados*, salió de un lugar maldito (y ya desaparecido), la cárcel de Torrero, donde el autor cumplió un año de condena por insumiso. Y fue precisamente el fin de esa condena, rodada por Fernando Trueba en un homenaje a los orígenes del cine español, el que marcó la modernidad literaria zaragozana. En aquel cortometraje mudo (*Salida de la prisión de Torrero del escritor Félix Romeo*, incluido en la película colectiva *Lumière y compañía*, 1996) se



mezclaron varias familias y grupos de amigos de escritores y gente del cine decisivos para el imaginario cultural de la ciudad: los hermanos Trueba, la familia Castro (Antón y, más tarde, conforme crecieron, Daniel Gascón y Aloma Rodríguez, hijos de Castro aunque ninguno firme con el mismo apellido), el propio Félix, Ismael Grasa, Martínez de Pisón, Luis Alegre y los padrinazgos de Javier Tomeo, que quizá era el Kafka del que hablaba Vilas, y de José Antonio Labordeta, el Abuelo. Fueron el núcleo duro de la renovación literaria local. Un núcleo festivo, noctívago y carcajeante cuyos supervivientes aún se reúnen en Casa Emilio, una antigua tasca de tradición comunista y camionera. Jorge Herralde, que editó a muchos de ellos en Anagrama, les llamaba (no sin mala intención) el Aragón Power. Félix Romeo, en la época en que dirigía *La Mandrágora* en TVE y se mudó al Edificio España de Madrid, celebraba el nombre con carcajadas.

De aquellas noches vienen estos días. La movida literaria parió editoriales independientes, algunas de las cuales han levantado catálogos prestigiosos y se han ganado reputaciones de cazatalentos. Xordica, la veterana, que cumple ahora veinte años (casa de Daniel Gascón y Aloma Rodríguez y traductora de secretos narrativos muy bien guardados de Portugal, Suiza, Francia o Italia, como Valerio Magrelli, Mário de Carvalho o Arno Camenisch); Tropo, un descubridor de jóvenes talentos narrativos españoles (Matías Candeira, Lara Moreno, Sara Mesa...); Jeckyll & Jill, con un creciente prestigio por sus ediciones preciosistas y artesanales (ediciones ilustradas de los hermanos Grimm), o Contraseña, con sus muy cuidadas traducciones de literatura extranjera clásica y moderna (de Dorothy Baker y Roy Lewis a Henry James y Anatole France), por citar las más destacadas y apreciadas por los libreros literarios. Todas han creado un ambiente editorial indie muy relajado e informal que compadrea en las librerías que resisten y nunca se rindieron al escaparate de best seller: Antígona, una cueva borgiana cuyo orden de mesas y estanterías sólo conocen Pepito y Julia, que lo han leído todo; Cálamo, puente con América Latina y animador del Hay Festival de Cartagena de Indias, o Portadores de Sueños, la más reciente, casa habitual de Enrique Vila-Matas, Julio Llamazares o Bernardo Atxaga cuando pasan por la ciudad. Tanto Cálamo como Portadores de Sueños han ganado el premio a Mejor Librería Cultural de España. Teniendo en cuenta que, según el gremio, Aragón sólo representa el tres por ciento del mercado del libro español, que su capital tenga esa nómina de librerías tan chulas y tan orgullosas de su criterio puede explicar en parte por qué hay tantas vocaciones letraheridas en la ciudad.

Lo literario fermenta en los lugares menos sospechosos. Durante unos años, algunos poetas jóvenes se reunían a cenar el 22 de cada mes en la Fonda la Peña, una pensión triste y vieja de pensionistas en pantuflas y mesa camilla con faldones. Formaban un grupo extraño y vitriólico: el ya mencionado Miguel Serrano

Larraz, el difunto Sergio Algora (más famoso como músico pop), Jesús Jiménez Domínguez (autor de *Frecuencias*, en Visor), Miguel Ángel Ortiz Alberio (que publica este otoño un precioso y rarísimo libro sobre danzas de la muerte en la editorial Fórcola, y es hermano del dibujante de cómics Álvaro Ortiz, una de las revelaciones de 2013 con *Cenizas*, editado por Astiberri), Ángel Gracia (publica novela en Candaya en los próximos meses) y otros que iban yendo y viniendo como se viene y se va de estos sitios. Se mezclaban con el patrón y los huéspedes, que no terminaban de entender la guasa de aquella gente, como tampoco entendían a los guiris tímidos y asustados que entraban porque la fonda salió una vez reseñada en *la Lonely Planet*.

Entre modernos y crápulas, me dejo muchos nombres para no convertir esto en una enumeración. En los márgenes se quedan académicas de la RAE como Soledad Puértolas o Aurora Egido (*Bodas de arte e ingenio*, Acantilado), eruditos como José-Carlos Mainer (*Historia mínima de la literatura española*, Turner), autores de culto en Alemania como Javier Sebastián (*El ciclista de Chernobyl*, *Puente de Vauxhall*, Destino), poetas exquisitos como David Mayor (*31 poemas*, Pre-textos) o novelistas de raíz popular como Joaquín Berges (*La línea invisible del horizonte*, Tusquets) o Cristina Grande (*Naturaleza infiel*, RBA), entre otros muchos que dejo fuera y otros tantos que no recuerdo.

Las enumeraciones abruman, pero no explican nada. Ni siquiera yo, que vivo y sufro sus calles, sé por qué este manchurrón ibérico pegado a un valle ventoso y hostil tiene una movida literaria tan sobredimensionada para su tamaño e irrelevancia política y económica. Pero sí sé que ilustra un cambio. Quizá la literatura en España se ha descentralizado al fin. Antes se decía que las editoriales estaban en Barcelona y los escritores, en Madrid. Zaragoza queda en medio, a un paso de ambas. Y quizás eso explique algo, aunque lo más seguro es que lo confunda todo aún más. Aquí, por cierto, nadie se plantea estas cosas. Los jóvenes, al menos, no. Hacerlo sería vivir y escribir con el mismo complejo provinciano que hizo que Don Quijote se desviara a Barcelona. Saben (sabemos, porque yo también escribo en un piso de Zaragoza que no está mal, como el Kafka de Vilas) que esto, al fin y al cabo, no es más que literatura. La mayoría de los habitantes de esta ciudad ni siquiera se ha enterado de que ahora tiene un paisaje narrativo. No necesitan saberlo porque no viven en Zeta.

Sergio del Molino nació en Madrid, en 1979, pero reside en Zaragoza. Es autor de los libros *La hora violeta*, por el que en 2013 recibió los premios Ojo Crítico de Narrativa y Tigre Juan (ex aequo con Marta Sanz), así como *Malas influencias*, *Soldados en el jardín de la paz*, *El restaurante favorito de Nina Hagen* y *No habrá más enemigo*. Literatura Random House acaba de publicar *Lo que a nadie le importa*, su última novela.



TRANSFERENCIAS NO NECESARIAMENTE EXACTAS

Mariano Mayer

En tránsito entre Madrid y Buenos Aires, mejor dicho, a pocas horas de estarlo, me encontraba la segunda vez que visité la reciente exposición individual de Julia Spínola en la galería Heinrich Ehrhardt. Y el tránsito aquí es una cuestión medular, no sólo por el hecho de que el viaje empezó antes de tiempo al descubrir que la fecha de partida no era la que recordaba, sino porque las piezas escultóricas y los papeles que conforman disponen eso que, a falta de un sentido más exacto, reconozco como un tránsito entre arte y poesía. Mi atención se dirige hacia los efectos y afectos que tal tránsito promueve y coloca en un segundo plano al modo en que tal guiño es recolectado desde el arte. Leer poesía, no especialmente como un acto de comunicación, sino como un estado discursivo que medie e intervenga dicha comunicación, a fin de ofrecer otros modos de relación, supone una interrelación múltiple. Estas ideas que no irrumpen, como casi ninguna de ellas, por sí solas; son ofrecidas por obras y textos cuyo hacer impulsa posiciones.

Al igual que ciertos poemas, las piezas de Julia Spínola promueven un estado narrativo no

verbal; sin embargo, la cohesión de sus obras coloca a la narración bajo sospecha. El relato aparece diferido, alejado del núcleo como el latido de un cuerpo —ni particular, ni extraño— que expone signos vitales y no formas reconocibles. Un tipo de garantía vital de la maquinaria corporal y que al igual que un dodecasílabo, un encabalgamiento o una repetición, es un elemento vinculante, parental. Este relato fraccionado, que surge para desaparecer, tiene entidad de pulso y no de dictado. Y parte de experiencias tan azarosas como físicas. El recorrido diario de la cuesta que realiza la artista de su casa al taller y por el que regresa. La conciencia fenomenológica proporcionada por el engranaje de unas caderas que suben y bajan y un mecanismo que ejerce de péndulo y regula distintas composiciones. Este tipo particular de percepción es el que facilita la individualización de cada parte del cuerpo, donde cada estructura es intuita como algo separado de la unidad que conforma un cuerpo. Descubrir tal dislocación habilita imaginar un cuerpo dividido a la mitad, capaz de realizar dos acciones diferentes de manera simultánea. Toda la exposición puede ser percibida como un in-

tento férreo de traslación de un lenguaje dual y como un ademán de construcción.

Acciones que suceden o han sucedido entre la derecha y la izquierda y viceversa son el resultado de dividir algo en dos partes simétricas, pero disgregadas una de otra. El centro de la galería ha sido ocupado por una rampa compuesta por dos planchas de madera pintadas cada una de un amarillo diferente, aportado cada uno por el color de dos grupos de manzanas y con los que la artista se dirigió a una tienda de pintura industrial para hallar el color exacto en la guía de pantone y encargarlo. “Tener el objeto real en una mano y encontrar su color fuera”, señala la artista, “es como descubrir la propia manzana fuera de ella, separada de ella, en el mundo”. Seguramente por ello dispuso los dos grupos de manzanas en el suelo y desplazó cada manzana hacia el lado de su tono contrario.

Junto a la rampa, figura metonímica de cuesta, contra el muro derecho del espacio, al ras del suelo, se alineaba una secuencia escultórica compuesta por diecinueve cajas realizadas en DM. En cada una de ellas era posible descubrir huecos y cuñas, que dividían cada interior en dos

mitades. Ritmos, mecanismos de un cuerpo al andar y elementos de una calle entendida como un territorio de variables. Algunas de estas cajas sin tapa descubrían huecos sobre una superficie de cartón con tablas apiladas de manera vertical y otras exhibían encastres horizontales que cubrían distintas zonas y dejaban ver otras. Una de ellas contenía un grupo de tiras de cartón que respondían al movimiento de dos gestos diferentes, cuya línea de acción diferida era posible seguir. El cartón y la madera de samba pintada de color DM ofrecían un estado tonal particular; entre el color y el no color, los rozamientos y convivencias de los elementos replicaban, en parte, una lógica donde movimientos y estructuras han sido individualizados.

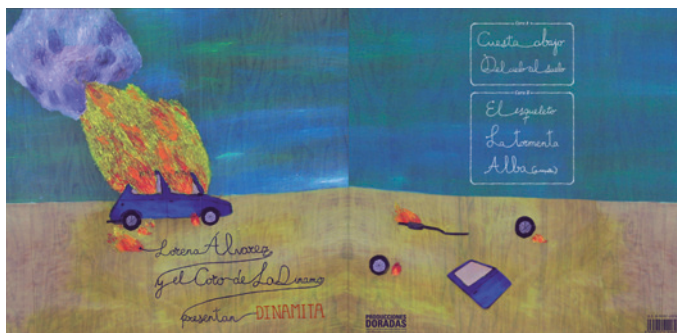
Mutaciones y mezclas no de una secuencia de días, sino de las posibles percepciones de un mismo jornal. Inclinar el torso para descubrir las variaciones y cambios de elementos en cada caja producía el mismo efecto que generan ciertas formas poéticas, donde las repeticiones de palabras y sonidos portan tanto variaciones de sentido como absolutas glosolalias. Juegos de lenguaje pero también juegos de formas, que al igual que los poemas de Ricardo Carreira o María Salgado descubren posiciones y temporalidades. La gramática generativa de Spínola facilita la construcción de formas combinatorias liberadas de significación, pero no de efecto. Un tipo de resistencia sin desvelamientos y un acto selectivo a través del cual sólo presenciábamos acontecimientos. El hecho de extremar la conciencia selectiva se acerca al interés de Hannah Arendt por detectar otras formas de accionar, donde “encontrar la palabra adecuada en el momento oportuno es ya acción”.

El conjunto de piezas, antes que recrear la materialidad de la que parten (el cuerpo), lo anticipan. Ni registros, ni asociaciones de elementos a modo de documentos de una acción idéntica repetida a lo largo del tiempo. El tránsito hacia la comunicación repone un cuerpo en funcionamiento y cada forma es una partitura a partir de la cual “nuestro cuerpo” obtendrá algún tipo de vivencia. La pregunta sobre cómo se articulan las experiencias hasta modelar un lenguaje capaz de ser analizado y utilizado por otros surge, pero Julia Spínola se preocupa de que sus piezas no ofrezcan respuestas sino guiones de diálogo, vocabularios. Descubrir el sentido desde adentro para marear la estructura simbólica hasta desaprender y ofrecer nociones que no se imponen sobre las demás y rehúsan a expresarse de manera unidireccional. Pero cada “existencia interior”, como señala Antonio Gamoneda a esas realidades no verificables de manera tangible, es dialéctica. Experimentar esta forma imprevista de comunicación conduce estados preverbales, tentativas de conocimiento en obras que han sustituido “decir” por “hacer”.

Mariano Mayer es poeta, crítico de arte y comisario independiente. Junto a Cecilia Szalkowicz y Gastón Périco edita SCRIPT (Madrid - Buenos Aires).

¡DINAMITA!

Pedro G. Romero



Lorena Álvarez y su Banda Municipal, junto al Coro de Ladinamo y el Patio Maravillas, han publicado recientemente el álbum *Dinamita* (Producciones Doradas, 2014). El canto siempre es una suma de voces, el canto siempre son dos hablando. Algo así me decía Enrique Morente intentándome explicar su fascinación por la polifonía, las masas corales; hasta su querencia por la *reverb* parecía venir de ahí.

¡Qué maravilla —valga la redundancia, por los del Patio— escuchar a esta gente que canta con Lorena Álvarez! Gente que canta, sí, que sus males espanta. Agustín García Calvo acordándose de Juan de Mairena acordándose de Don Nadie. “Alba”, el tema que cierra el disco, aparecía ya en *Anónimo*, precisamente, una colección de florecillas —se decía así en los poemarios antiguos—, el cancionero sentimental que me dio a conocer a Lorena Álvarez y su Banda Municipal.

Pero con los primeros acordes de *Dinamita* no sé por qué se me vino a la cabeza este sucedido: en Cartagena, llegando la Semana Santa de 1935, miembros de las Milicias Populares rodeaban a la banda municipal de música que anunciaba, a los sones de “Micaela”, las religiosas celebraciones, y hacían callar a la banda bajo una tormenta de voces que entonaban “La Internacional”. Y eso que “Micaela” es una tonada de lo más profano y que ya traía bastante sorna a las dichas procesiones. Sí, ya sé que parece una canción de Robert Wyatt. Pero lo que encuentro en *Dinamita* no es la resolución de ese antagonismo, sino la inmersión, ahí, en medio del suceso, donde se confunde la guasa popular con el canto político; ahí, donde se llega a pensar que, en la verdadera canción, concurren los mismos afectos: comunidad y anonimato.

Una amiga me dice: esto son las Vainica Doble si hubieran salido a las plazas de Madrid el 15 de mayo de 2011. Primero pienso, ¡exageraciones!; después, tarareando “Cuesta abajo”, pues claro que sí: éste no es un jueguecito del tipo, vamos a “deconstruir” el Coro del Ejército Rojo. ¡Aquí se canta de verdad!

Traigo la camisa roja, de sangre de un compañero, tralalarará. Guy Debord no ocultaba su fascinación por las canciones de soldados vencidos, las canciones que honran a los supervivientes de cualquier derrota. Sea en la Vendée, la revolución mexicana o el frente del Jarama de nuestra guerra civil. *A los soldados los marca un pasado pero no un futuro. Es por eso por lo que sus canciones pueden conmovernos.* Las revoluciones del presente no hablan ya de futuro, no pueden esperar; si no hay Palacio de Invierno habrá que empezar por la junta municipal. Claro que los situacionistas eran unos plastas, dirán ustedes; y sí, yo también prefiero a las musas que inspiran este disco, Lorena Álvarez dixit: Violeta Parra y ¡Carmen Amaya!, vuelvo a exclamarlo: ¡qué maravilla!

Y son raras estas modas foráneas que nos llegan, con los turistas, venidas desde los países protestantes. El descubrimiento de la fiesta, del carnaval, es el último *hit*, en un país festivo y festivalero como este nuestro, en el que hasta el capitalismo sabe que lo carnavalesco es la principal herramienta para la colonización de las vidas cotidianas de todos nosotros. Como dicen en Cádiz con mucha guasa y saudade brasileña: *icagnaval, cagnaval!* Lorena Álvarez, la Banda Municipal, el coro de Ladinamo y, también, los del Patio Maravillas, saben que hay que descolonizar hasta la alegría. La alegría de vivir.

Pedro G. Romero (Aracena, 1964) es artista. Desde 1999 trabaja en torno a la aparición y desaparición de las imágenes en el Archivo F.X. con presentaciones en la Fundación Tàpies, el MNCARS o la Kunstverein Stuttgart. Trabaja también en torno a la cultura popular, especialmente el flamenco, con el proyecto Máquina P.H. En este último es colaborador habitual de Israel Galván y coordina el espacio www.pieflamenco.com.

UN PERRO Y UN SOL PARA LEOPOLDO MARÍA PANERO

Breve crónica de un viaje a Chile

Bruno Montané Krebs

Soy un ser racional

En noviembre de 2004 tuve oportunidad de acompañar a Leopoldo María Panero a Santiago de Chile, donde fue invitado para participar en el III Encuentro de Fronteras ("El Factor Poesía"). Mi papel consistía en hacer de acompañante (o *loquero*) y, al mismo tiempo, tratar con los responsables de la organización (el novelista Roberto Brodsky y el poeta y comunicador Cristián Warnken) y con los periodistas que supuestamente querían entrevistar al poeta; en fin, introducir a Leopoldo en ese asunto llamado Chile.

Viajé desde Barcelona a Las Palmas de Gran Canaria para encontrarme con Leopoldo en el hospital psiquiátrico donde, después de haber abandonado años antes el de Mondragón, vivía desde comienzos de los años noventa. Luego debíamos viajar otra vez a la Península y, desde Madrid, viajar a Buenos Aires y Santiago.

Mi primera y torpe aprensión por los posibles inconvenientes del viaje se habían concentrado en el aparentemente banal problema de que, dado que Leopoldo era un fumador empedernido, pudiera resistir doce horas sin fumar. Tuvimos el tino de conseguir unos chicles con nicotina que el último poeta de España fue mascando durante todo el viaje mientras mascullaba chistes y versos, manteniendo entretenida a toda la fila del avión cada vez que, puesto que estaba sentado junto a la ventanilla, quería levantarse para ir a mear.

Basta que imaginemos que cualquiera de nosotros hubiera vivido treinta años en un manicomio para hacerse una idea del estado en que, después de una *vida* como aquélla, quedaría nuestra autocomplaciente racionalidad. A propósito del episodio del sucedáneo nicotínico de nuestro vuelo, cuento lo siguiente: el día en que le fui a buscar al hospital, una enfermera dijo —o casi ordenó— a Leopoldo que, puesto que iba a viajar, tuviera cuidado con los cigarrillos en el hotel, no fuera cosa que incendiara la cama. Leopoldo le contestó: «Que sí, cojones, que soy un ser racional», y todos nos reímos.

Teniendo en cuenta que Panero era un poeta excepcional, la experiencia de aquel viaje se revistió de una aureola raramente inefable. La experiencia de haber sido acompañante de un poeta a la vez tan oscuro y luminoso, con la obligación a veces —ingrata para los dos— de tener que cumplir yo con algunas obligaciones de *loquero* —es decir, de enfermero psiquiátrico—, a su modo no dejaba de ser un extrañísimo y singular privilegio. Algunos amigos pensaron que mi papel lindaba con el sacrificio; sin embargo, siento que la experiencia de prestarle

ayuda a Leopoldo para que durante una semana pudiera alejarse de su hospital-hotel ha quedado en mi recuerdo como un mutuo regalo.

Poco tiempo después de aquel viaje, el primero que Leopoldo hizo a América Latina —el segundo lo haría en 2010 a Guayaquil, acompañado por la poeta Henar Galán—, escribí un texto que llamé no-crónica, en el cual aseguraba que me había sentido emocionado al ver cómo se quería y admiraba a Leopoldo en Santiago, en aquella primavera tempranamente incandescente. Al entrar en un continente y territorio desconocidos, Leopoldo parecía sentirse desasido del peso y las obligaciones de su leyenda e insistía una y otra vez, citando a Lord Byron, en que no se le juzgara por su torpe biografía. Como es sabido, Panero lanzaba parrafadas en contra de la psiquiatría («Si yo no estoy loco...»); citaba a Stéphane Mallarmé; insistía en la rara música de sus propios versos; parafraseaba magníficamente a Anacreonte y, cómo no, contaba chistes sobre locos, sobre el dictador Franco, sobre homosexuales y psiquiatras... Todo ello lo ofrecía y lanzaba al aire como un discurso con el que sin duda disfrutaba, una perorata de cualidades benignas y al mismo tiempo soterradas, la comunión de las citas y el logos, demostrando que la poesía, que la literatura es la aparente confusión y suma final de un infinito y generoso magma de voces que él se ingeniaba para sacar a colación, espetadas como si fuera el locutor de una radio mental que abarcaba los límites del universo conocido, exhaladas con una voz deformada por la casi total falta de dientes.

La caravana de la muerte

La organización había contratado un pequeño bus al que pacientemente, día tras día, se subían los poetas para cumplir con sus compromisos. Creo que fue el mismo día en que Leopoldo debía leer junto a Fogwill —en el que fue sin duda el mejor recital de todo ese encuentro poético— cuando, al subir e instalarnos en el vehículo, soltó un inquietante chiste: «Parecemos la Caravana de la Muerte». Dijo esto y soltó su gangosa risa, mientras los otros poetas sonreían entre dientes. Era un chiste macabro, cuyas connotaciones políticas Leopoldo conocía bien.

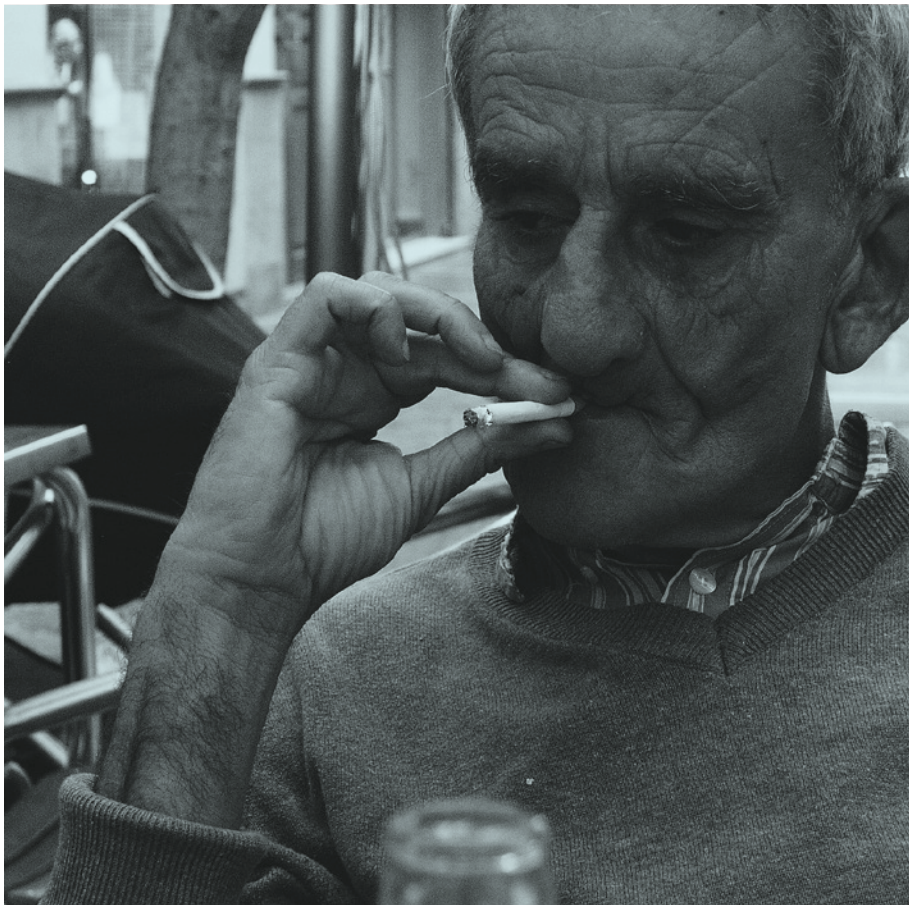
Otro día, a punto de comenzar la que fue una cansada y luminosamente confusa conferencia en la Casa de España —un local cultural dependiente de la embajada española—, al pasar frente a un grupo de personas que se amontonaban en la entrada, Leopoldo lanzó una extraña pregunta: «¿Vienen a ver al insecto?».

Al cuarto día, Leopoldo quedó sumido en un cansancio que quizá sólo era la resonan-

cia tardía del metabólico y terráqueo jet lag. Se quedó durmiendo toda la tarde y, cuando lo fui a buscar a su habitación para ir a una cena para los poetas participantes en el encuentro, me dijo que estaba cansadísimo, pidiéndome que lo dejara seguir durmiendo. Mientras Leopoldo dormía como un ángel que ronca profusamente, yo me adentraba en las viejas calles de mi barrio Mapocho, acompañado de un amable periodista que hacía la veces de chófer, y confirmaba una vez más la rara desolación provocada por la negligente vuelta a los lugares de la adolescencia. Esta secuencia que insistí en vivir me recuerda una de las últimas imágenes del documental *Después de tantos años*, de Ricardo Franco, que se proyectó después de la conferencia que Leopoldo debía dar en la Casa de España. Un film donde Leopoldo y su hermano menor, Michi —que había muerto apenas medio año antes del viaje—, caminan entre las ruinas de la casa familiar de Astorga. En esa película también se pone a prueba otra epifanía: la de Leopoldo como Frankenstein. A él le gustaba esa comparación, le agradaba verse como el monstruo que con un gesto de activa ternura nos invita a que le acompañemos durante un largo y desconocido viaje: el lúcido monstruo «que sabe hacer glu-glu», chiste que solía repetir proponiendo un hipotético y recurrente spot publicitario que quería filmar, contratado por la Coca-Cola. Fumador y bebedor compulsivo de aquel refresco, Leopoldo ironizaba con tener una espléndida «mala salud de hierro» y, acto seguido, advertía que aún le quedaban trescientos años por vivir.

Donde están los muertos

El día anterior a nuestro regreso, Brodsky y Warnken nos invitaron a visitar a Nicanor Parra en su casa de Las Cruces. Brodsky conduce el coche y se pierde mientras intentamos salir de Santiago; Warnken se ríe a mandíbula batiente. Después de dar vueltas por circunvalaciones y gasolineras, Brodsky da con la dirección correcta y nos dirigimos a la casa de Parra mientras Leopoldo nos inquieta y entretiene con sus consignas, chistes y versos. Algunas veces, acostumbrado ya a la desdentada voz de Panero, debo «traducir» el monólogo que va soltando el poeta. Miro con interés, indagando por la ventanilla del coche. Para mí esa excursión es, después de treinta años de ausencia, un reencuentro con el paisaje chileno. Cuando llegamos a la costa y pasamos por Cartagena, observo el impresionante avance que ha experimentado una duna donde mis amigos y yo solíamos dormir algunos fines de semana durante los viajes mochileros.



Llegamos a la casa de Parra y éste nos recibe después de cruzar la puerta donde él mismo ha pintado con spray la palabra *antipoesía* (luego Warnken aclarará que la pintada la ha perpetrado el propio poeta para que ningún grafitero intervenga equívocamente la entrada de su casa). Luego de una breve presentación en la que asegura que no conoce a Leopoldo María, pero que sin embargo sí conoció a su padre —el poeta Leopoldo Panero—, Parra nos invita a sentarnos en la terraza de su casa, hecha de madera y con vistas al mar. A lo lejos se ven las laderas de los cerros de Cartagena y, de pronto, recuerdo que hace treinta y cinco años, durante una visita a la tumba de Huidobro —que se halla en uno de esos cerros—, vi a Nicanor Parra con Enrique Lihn, los dos acompañados de dos hermosísimas rubias. Los dos poetas y la belleza de las musas amigas irrumpieron en el parterre de la tumba como una aparición amigable, cargada de un literario y contenido erotismo, una presencia que tenía el extraño sentido de lo simbólico, pese a que no me di cuenta de ello hasta años después.

Un momento más tarde nos instalamos en la terraza. Parra no para de hablar sobre Neruda, sobre la antipoesía, sobre Bolaño, de quien decía estar muy agradecido, pues, como explicaba, diez años atrás nadie se acordaba de él, fue Bolaño quien recordó a los chilenos que él estaba ahí, en el centro de la nueva poesía.

De repente, Leopoldo María interviene y se dirige al dueño de casa: «Oye, Parra, ¿no

quieres escribir un prólogo para un libro mío que se va publicar aquí en Chile?», y Parra le contesta: «Claro que sí, Leopoldo, pero primero lo tengo que leer, ¿eh?».

Nicanor sigue hablando, adentrándose en la tesis de que la poesía perdió el rumbo con Homero, de que la clave está en la *Anábasis* de Jenofonte. Leopoldo, acostumbrado a ser el centro de atención, de pronto parece mosquearse un poco y espeta con sorna: «A ver, ¿por qué no hacéis un sindicato para torturar a Panero...?». Todos sonreímos mientras Nicanor confiesa no haberle entendido: «¿Qué ha dicho?». De inmediato yo le «traduzco» lo que ha dicho Leopoldo y Parra exclama: «Aaah, ¡qué bueno!», abriendo un cuaderno en el que no ha dejado de hacer anotaciones, transcribiendo lo que ha estado escuchando durante la conversación, sobre todo las salidas y genialidades que soltaba Leopoldo.

Un rato después Leopoldo vuelve a insistir en lo del prólogo y, una vez más, el anfitrión asegura que no se preocupe, que él lo escribirá. Estamos cinco personas en la terraza, dos (Nicanor y Leopoldo) emiten sus respectivos y geniales monólogos y, por otro lado, Brodsky, Warnken y yo nos empeñamos en sacar algo de esas clarividentes u opacas enseñanzas poéticas que escuchamos mientras el sol sigue en dirección al horizonte.

Un rato después Parra dice que nos llevará con su viejo Volkswagen a comer empanadas y beber un vaso de vino en El Kaleuche,

un restaurante de El Tabo, localidad cercana a Las Cruces, que él visita a menudo. Cuando llegamos, nos sentamos en la terraza del local y Leopoldo pide una gaseosa Cachantún —un agua con gas que por unos días aceptó gustosamente como sustituto de la Coca-Cola— mientras nos disponemos a esperar unas empanadas de marisco. En ese rato Leopoldo se come él solo todo el pan que han puesto en la mesa, quizá cansado de los temas que desgrana Parra, interrumpiéndolo de vez en cuando para reclamarle el prólogo para ese libro que le publicarán en Chile, el libro que a medida que avanza la tarde se ha vuelto casi mítico.

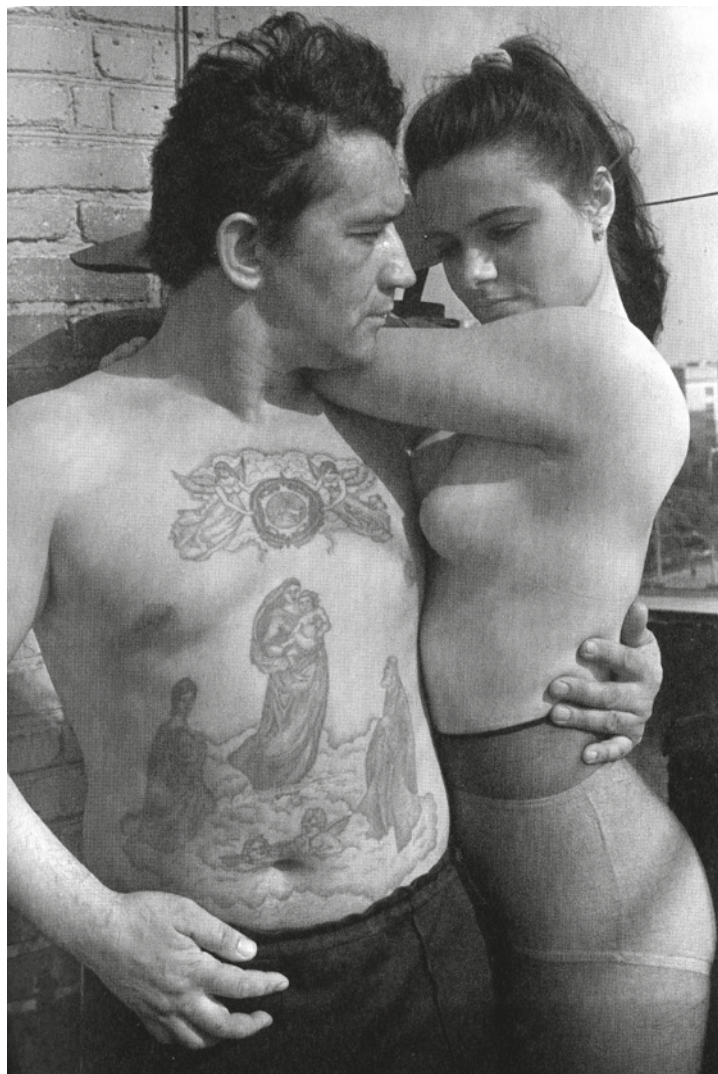
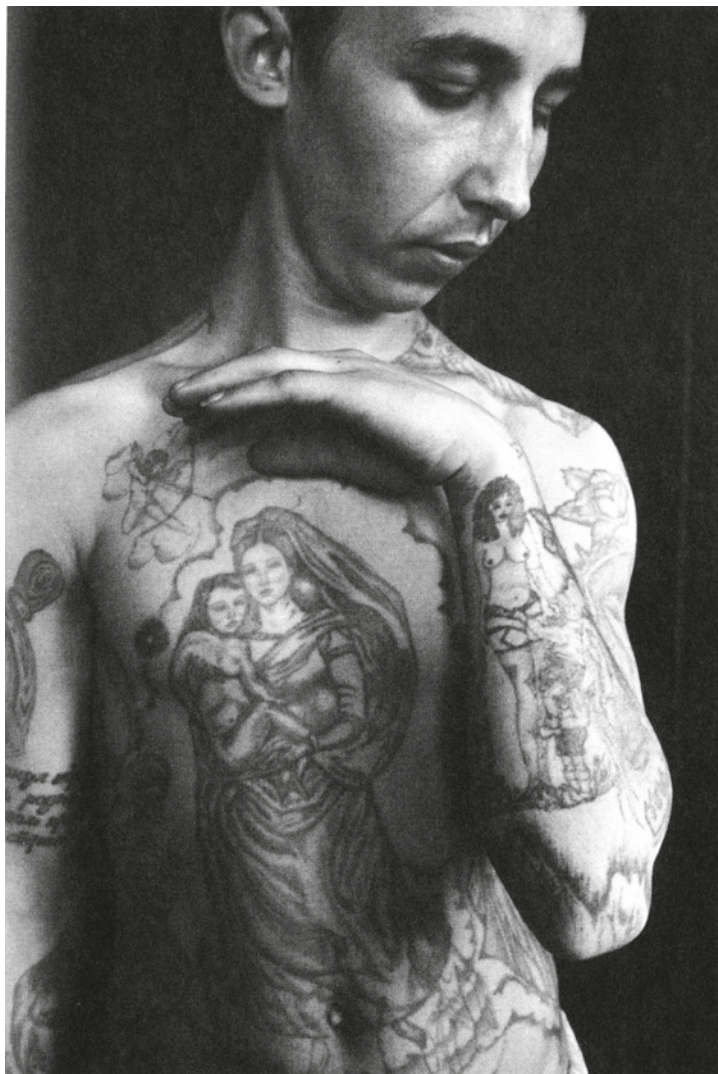
Yo aprovecho para ir a dar una vuelta y me acerco a unas enormes rocas de formas redondeadas que están en la orilla. Levanto la mirada y veo pasar a siete pelícanos. Sigo caminando sobre las rocas y, cuando decido regresar al restaurante, veo que Parra descende las escaleras del restaurante y le digo: «¡Nicanor! Después de treinta años, he visto siete pelícanos volando». El antipoeta se me queda mirando con las orejas paradas al oír tan curioso pareado, se gira y pregunta: «¡Brodsky! ¿Quién es este muchacho?». De inmediato Brodsky le aclara que soy Bruno, viejo amigo de Roberto Bolaño, a quien conocí en México. Parra escucha con atención y le pregunta a Leopoldo si conoce a Bolaño. Leopoldo contesta: «No. ¿Es el que está donde están los muertos?».

Al final llegan las empanadas y Leopoldo se empeña en dejarnos sin ninguna. Regresamos a la casa de Parra, donde está el coche de Brodsky. Nos despedimos, Leopoldo y Parra se dan la mano. Subimos al coche y hacemos la maniobra al final de la calle. Cuando volvemos a pasar frente a la casa de Parra, él, que estaba escondido, repentinamente se asoma y gesticula con los brazos extendidos, despidiéndose de la cohorte de raros visitantes.

Un perro y un sol

Han pasado diez años y Leopoldo María Panero ha muerto el 5 de marzo de este año. En uno de los momentos de confesión, diferidos y reflexivos, que al hablar con Leopoldo abundaban, me explicó, con una extraña melancolía por el futuro, que su lápida debía tener cinceladas las figuras de un perro y un sol. Quizá éstas sean dos ideas supremas que, pese a la locura, a la mezquindad de la vida literaria, a la bondad y el infierno del poema, consiguió exaltar y poner a la altura de su propia vida. Un perro y el sol. Y la luz.

Bruno Montané Krebs (Valparaíso, 1957) es poeta. Vivió en México de 1974 a 1976 y, desde entonces, en Barcelona. En México formó el movimiento Infrarrealista junto a Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro y otros poetas, y en Barcelona, otra vez con Bolaño, la revista y más tarde editorial *Rimbaud vuelve a casa*. Es autor de *El maletín de Stevenson*, *Helicón*, *Cuenta y El cielo de los topos*.



ARTE RELIGIOSO Y ARTE PORNOGRÁFICO

Ángel González García

Que yo escribiera estos dos ensayos casi al mismo tiempo no es, probablemente, motivo suficiente para publicarlos juntos. Su reunión os va a parecer a muchos no tanto caprichosa como fuera de lugar, intrínsecamente falta de decoro, si por decoro se entiende correctamente no sólo la presencia de imágenes obscenas en una iglesia, sino además, y quizás peor, la de imágenes devotas en un prostíbulo. Aunque la verdad, y dado que muchas prostitutas pueden tener sus devociones y algunos de sus clientes gustos raros, no podrá extrañar que aparezcan imágenes devotas o símbolos religiosos, como la cruz, en lugares *non sanctos*, provocando eventualmente situaciones embarazosas, como aquella de la que salió airoso el abate Mugnier cuando, habiéndole señalado la

duquesa de Rohan la cruz de diamantes que una dama lucía en su escote generoso y huesudo, y habiéndole preguntado maliciosamente si había visto esa cruz, el abate le respondió que no, que “sólo había visto el calvario...”.

No obstante, y a pesar de que las cosas ensayadas aquí parezcan estar lejos la una de la otra, ocupando no sólo posiciones presumiblemente extremas, sino también presuntamente irreductibles, nunca dejé de sentir que había que juntarlas sin saber muy bien por qué, hasta que recientemente me las encontré muy cerca, sólo a un cuerpo de distancia entre ellas, precisamente en los cuerpos tatuados de los miembros del hampa rusa que ha dado a conocer la editorial inglesa Fuel en su imprescindible *Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia*, profusa-

mente ilustrada con “material” procedente de lugares de detención. Es un libro impresionante por distintos motivos y, en esta ocasión, obviamente por los numerosos ejemplos de contigüidad entre los testimonios de la fe religiosa de los detenidos y los de sus mucho más abigarradas fantasías sexuales.

Lo exiguo de la superficie susceptible de ser tatuada, pues no cabe duda de que el cuerpo del prisionero resulta pequeño para lo mucho que tiene que proclamar acerca de sus penosas condiciones de vida, y de ahí la tendencia a ocupar cada centímetro de piel, le plantea además sutiles problemas, de contigüidad precisamente, o efectivamente de decoro allí donde uno no esperaría encontrárselo, pues sólo por decoro el prisionero habría querido

mantener todo lo más lejos posible una imagen de la Virgen María con el Niño de otra manifiestamente grosera. Tatuarse la una en el pecho, muy cerca del corazón, y la otra en la espalda sería indudablemente el modelo ideal; pero a menudo la separación no es tan escrupulosa, sin que yo conozca ningún caso de intencionada y blasfema yuxtaposición.

Los prisioneros califican los tatuajes de imágenes piadosas de “talismanes”, pero ¿acaso serían otra cosa las imágenes pornográficas? Protectores los unos, propiciatorios los otros. Muchas imágenes que ahora nos parecen meramente obscenas han tenido en numerosas culturas poderes genesíacos perfectamente respetables. Alguien me dirá que se trata de cosas diferentes, y la segunda en concreto fruto de la superstición, cosas de magia negra; pero conviene que vayáis sabiendo que allí donde lo sobrenatural se manifiesta en forma de imágenes, sean de la índole que sea, allí apenas cabe otra cosa que la superstición, como por ejemplo creer que la Virgen de tu pueblo no sólo sea más milagrosa que la Virgen del pueblo de al lado, sino que en pureza sea la única verdadera, mientras que las restantes son sólo ídolos no muy diferentes de los que adoran los paganos.

La superstición campa a sus anchas —es un decir— por los cuerpos tatuados de los delincuentes rusos y, antes, por los de los soviéticos, muchos de ellos creyentes, aunque ocasionalmente sólo fuera para ir a contracorriente del ateísmo militante del Estado. No ocultaré mi satisfacción por ese soplo de paganismo que la superstición trae consigo y nos devuelve la clara conciencia de que todo pasa por nuestro cuerpo, hasta nuestras devociones. ¿Dónde si no podrían ellas radicar? Los castigos físicos, a menudo muy ritualizados como ocurre en el chiismo, que a veces se infligen los devotos, son otra buena prueba de la naturaleza corporal de creencias que a mucha gente le parecen de orden genuinamente espiritual. El cristianismo sin ir más lejos rebosa corporeidad; está efectivamente lleno de cuerpos, dolientes más que gozosos. Es su cuerpo, y no su alma, lo que Jesús de Nazareth les ofrece a sus discípulos antes de sufrir toda clase de tormentos. Su pasión y muerte lo va transformando en lo que Freud, a propósito de la histeria, calificaba de “superficie de inscripción” esto es, de cuerpo estigmatizado, tatuado, cuyas *figuras* no parecen mucho menos legibles que los signos encriptados de los delincuentes, los mensajes silenciosos que envían a sus camaradas para informarles del crimen cometido, los años de condena y mil cosas más.

Arte y religión: reparos a una componenda fue el texto de una conferencia que pronuncié en un ciclo organizado por Miguel Cereceda con motivo de una exposición de pintura religiosa procedente del Museo de los Uffizi de Florencia, de sus más oscuros sótanos me temo. Había sido patrocinada por la Fundación La Caixa, que entonces se presentaba como “El alma de La Caixa”. Para hacerle justicia a semejante

pretensión, que ahora parecería un sarcasmo —¿por qué habrían de tener alma los bancos?—, el comisario de la exposición, titulada *El pan de los ángeles*, se había marcado un prólogo delirante, con más de catequesis arrebatada que de serena exposición científica. A veces me pregunto si a la mayoría de mis colegas italianos no les hubiera ido mejor de curas. El público empezó a abandonar la sala enfadadísimo en cuanto empecé a reivindicar la corporeidad secreta de la pintura religiosa; ¿no hablaban de pan? Quiero decir que mi conferencia no pretendía desacreditarla, como tal vez todavía les parezca a algunos lectores, sino rescatar lo mejor de ella, que es precisamente *lo que tiene de pintura*, a diferencia ya veréis de la pintura propiamente devota, que casi nunca pasa de ser precisamente sólo eso: causa inmediata y elemental de devoción.

Pues bien: si hacer de la pintura religiosa algo más carnal, un probable recipiente de sensaciones físicas placenteras, como las que Cézanne le mostró y demostró a Gasquet delante de *La cocina de los ángeles* de Murillo que se expone en el Louvre, *Las risas de Pornos*, otra conferencia, encargada en este caso por Maite Méndez, de la Universidad de Málaga, sin llegar a ser del todo un intento simétrico de espiritualizar la clamorosa carnalidad de la pornografía, sí que pretendía amortiguarla un poco; más aún: poner en solfa su principal cualidad: la de constituir una presencia invasiva y perturbadora. Porque os diré que cuanto más miraba imágenes pornográficas, más evidente se me iba haciendo que lo pornográfico no estaba allí, sino en *otro lugar* menos tangible, nunca supe dónde exactamente, aunque finalmente sospeché que donde se desata la risa, y de ahí el título, parodia del de una exposición que se acababa de celebrar en el museo Thyssen Bornemisza: *Las lágrimas de Eros*, con un éxito de público que venía a demostrar la sorpresa de la gente por el hecho de que el arte pudiera ser algo más que la ilustración de un período de la historia de la humanidad; algo excitante más que edificante.

Para mí, sin embargo, que se debería haber ido más lejos; tanto al menos como Georges Bataille en el libro que daba frívolamente título a dicha exposición. Fue precisamente la ligereza con que se había utilizado a Bataille, cuyos últimos libros apenas distinguían entre lágrimas y risas en lo que concierne a la sexualidad, pudiéndose incluso decir que buscaban sobre todo definir los límites de una “filosofía de la risa” nunca intentada seriamente, lo que me movió a escribir *Las risas de Pornos*.

Pocas cosas me han preocupado últimamente tanto como el terrible destino de la risa en los tiempos modernos y la urgencia de rescatarla de su evidente degradación. Apenas hablo de ello en ese ensayo y me temo que abruptamente, a contrapelo; así que remito al lector curioso a un libro mío del 2008, *Arte y terror*, donde me ocupaba de ello a propósito del éxito de la caricatura en el siglo XIX por una

parte y, por otra, de las *bromas* infligidas bárbaramente a toda clase de gente atrapada en las redes del Terrorismo de Estado, en los campos de exterminio nazis o en las cárceles iraquíes. Lo que me lleva a otra cosa que a su vez sólo quedó apuntada al final de mi ensayo sobre *Las risas de Pornos* y ahora, al releerlo, me avergüenza un poco, y es lo que la pornografía, en su acepción etimológica, y a escala industrial, tiene de francamente aterrador: obviamente una industria de la servidumbre y el dolor; de descarada explotación de la carne y la sangre de los pobres.

A este respecto, encuentro lo que digo aquí de *Las señoritas de Avignon* de Picasso tan ajeno al negocio intrínsecamente abominable de la prostitución que he intentado corregirlo en una nueva interpretación del cuadro de Picasso, dentro de otra más ambiciosa y radical sobre el cubismo como la violenta negación de los derechos de propiedad que los ricos se arrojan sobre el arte. Con el título de “Conjeturas sobre el cubismo” acaba de aparecer en el catálogo de la exposición *Economía: Picasso* celebrada recientemente en el Museo Picasso de Barcelona.

A diferencia de *Las risas de Pornos*, encuentro *Arte y religión: reparos a una componenda*, ahora que lo vuelvo a leer, mucho más convincente, sobre todo por el verídico relato de mi descubrimiento casi milagroso de la pasiflora, así como de sus consecuencias, encadenadas sin necesidad de hacer mucha fuerza hasta llegar a las hortalizas que se cocinan en el cuadro de Murillo que mencioné más arriba. Me complace y me conmueve que en efecto algo tan engorroso, e incluso tan antipático como las relaciones entre arte y religión transcurra dulcemente entre dos bodegones, mi género de pintura favorito y casi diría que la razón de mis largos años de vida en el campo, fuente inagotable de sensaciones maravillosas, incluidas lógicamente las de orden vegetal. De manera que al final lo que más me importa de todo es que la pasiflora que planté entonces en el jardín haya arraigado fuertemente y comenzado a invadir —como le correspondía— las plantas vecinas, en particular una frondosa glicinia, que es curiosamente otro arbusto parasitario, coincidencia que constituye toda una lección para mí, que siento, pienso y me sustento del arte, además de un logro ornamental. Nunca nada que haya escrito ha contribuido como esa planta, viva encarnación de los poderes del ornamento, puro arabesco, a hacerme más grata la vida.

Ángel González García (Burgos, 1948) es profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Fue miembro del consejo asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y recibió el Premio Nacional de Ensayo 2001 por *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Ediciones Asimétricas acaba de publicar su nuevo libro, *Religión, arte, pornografía*, prologado por este texto.

PAPÁ, LOS DE EEM SE CREEN QUE SÉ DIBUJAR Y ME HAN PEDIDO QUE HAGAMOS UN...

¡DIALOGO INTERGENERACIONAL!

¿CÓMO LO VES?



NO TE AMBURIÉS; YO TAMPOCO SÉ DIBUJAR Y LLEVO 50 AÑOS VIVIENDO DE MI INEXPERIENCIA...

VENGA, DÍ LO 1.º QUE SE TE OCURRA AL RESPECTO DEL ENCARGO...



POR EJEMPLO, EN VUESTROS TIEMPOS HABÍA **TRABAJO**, AHORA...



POR MUCHO QUE NOS PREPAREMOS Y ESFORCEMOS, ESTO ES UN ERIAL...

¡PUMBA!
¡PUMBA!

EN EL PASADO ESTABA MUY CLARO QUIÉN ERA **EL MAL**...



... CON OPONERSE A ÉL UNO SE CONVERTÍA EN UN HÉROE.

HOY EN CAMBIO, ¿CÓMO LIDIAR CON ESTA MASA INFORME? →

ANTES POCAS VOCES TENÍAN **MUCHA INFLUENCIA**, AHORA...



.... MUCHAS VOCES TIENEN MUY Poca INFLUENCIA

BUENO; HABÍA "TRABAJO", PERO PARA PODER VIVIR DE ELLOS, MAL, HABÍA QUE TRABAJAR, EN 304 SITIOS AL DÍA. EL SALARIO HABITUAL ERA DE 333,33 PTAS. AL MES...
... SÍ; MENOS DE 2 €, SÍ...
... Y CON 1 PTA. TE PODÍAS COMPRAR UNA BARRA DE PAN Y UNA LECHUGA... NO SE SI ME EXPLICO...

TE CONFUNDES, FLANAGHAM: NOSOTROS TENÍAMOS **TODO** LO QUE HAY AHORA **MÁS**:
• UNA DICTADURA FACHENDA
• UNA IGLESIA MANDANDO A TOPE
• UN EJÉRCITO "VIGÍA DE OCCIDENTE"
... Y SIN DEMOCRACIA, SIN SANIDAD UNIVERSAL Y CON UNA TASA DE ANalfabetismo 50% DEL
NO SÉ SI ME SIGO EXPLICANDO

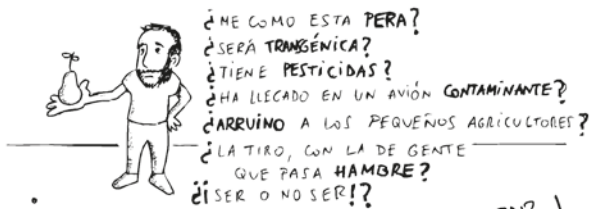
SÓLO UNIDOS, COMO NOSOTROS ESTABAMOS, PODRÍIS METER EN CINTURA A ESA MASA INFORME: ES CURIOSO VER COMO AHORA OS DIVIDEN/DIVIDÍS Y ASÍ NO TENÉIS **UNA VOZ ÚNICA** QUE ES LA QUE EL PODER NO TIENE MÁS REMEDIO QUE ESCUCHAR: NUESTRA VOZ ÚNICA ERA NOA
¿ESTA CLARO?

EL AMOR ERA CONVENCIONAL Y TODO ERAN VENTAJAS CON EL **MATRIMONIO**,
SEXO, INDEPENDENCIA, RESPETABILIDAD...

... HOY TENEMOS TODO ESO SIN CASARNOS, PERO VEMOS A NUESTRAS PAREJAS CASI COMO BIENES DE CONSUMO: ROPA, COCHES, MUEBLES...



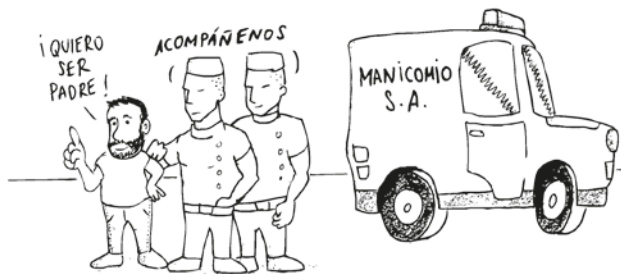
ADEMÁS AHORA VIVIMOS ACJONADOS: SABEMOS LAS CONSECUENCIAS DE TODOS NUESTROS ACTOS. ESTAMOS **SOBREINFORMADOS**



¡ANTES OS COMÍAIS LA PERA SIN PENSAR!

NO SÉ SI VOSOTROS, CON NUESTRO PANORAMA, OS HUBIESEIS ATREVIDO A...

¡TENER HIJOS!



PUES ESO; QUÉ AQUÍ SIEMPRE ESTAREMOS QUEJÁNDONOS DE TODO Y POR TODO, PERO A LA HORA DE UNIRNOS PARA ARREGLARLO, TODOS TENEMOS COSAS MÁS IMPORTANTES QUE HACER... POR CIERTO: QUE A LAS 19h TENGO CLASE DE FEN-SUI DE ESCROTO EN PREVENCIÓN DE PRÓSTATA BRAVA; TE DEJO, BESOS



MENOS LOBOS... VOSOTROS YA NO SOIS ASÍ, COMO ÉRAMOS NOSOTROS... AHORA LOS DESASTRES PAREJALES SON "REPARABLES" Y ANTES ERAN PARA SIEMPRE... BIEN ES

CIERTO QUE AHORA AGUANTÁIS MENOS QUE UNOS GAYUMBOS DE ORGANDÍ

EFFECTIVAMENTE; TE DOY LA RAZÓN... MÁS QUE NADA PORQUE NO TENÍAMOS NI PERAS



NOSOTROS LO TENÍAMOS ASAZ CHUNGO: SIN ANTICONCEPTIVOS; HACIENDO EL MÉTODO OGINO (POR EL CUAL ESTÁIS MUCHOS DE VOSOTROS) AQUÍ; CON LOS CURAS AMENAZANDO; LOS GUARDIAS MULTANDO A LOS CASADOS POR BESARSE EN LA CALLE... ¿CREEIS QUE TENÍAMOS TIEMPO DE PENSAR EN ALGO QUE NO FUERA QUE NO NOS PILLARAN?

O SEA, QUE LA ÚNICA OPCIÓN QUE NOS QUEDA SIGUE SIENDO LANZARNOS...

- ¡A LAS BALAUSTRADAS!
NO, ESPERA, NO ERA ASÍ!
- ¡A LAS BARRICAS!
TAMPOCO!
- ¡A LOS BARRILETES!
NADA, NOMACVERDO...



STUPENDO

¡GN!
TODOS TRABAJAN



Enterramiento del Pontiac de Javier Utray (17/11/05)

FUNERALES ANÓMALOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En Morille, pueblo salmantino de 263 habitantes, se toman muy en serio la teoría de Theodor W. Adorno sobre los museos y mausoleos: en lugar de exponer las obras de arte, allí las entierran. Entre las piezas sepultadas hay obras de Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer, Paul Naschy y Bernardí Roig, el Pontiac Grand Prix de Javier Utray, la pepita de oro del V Virrey de Sicilia y hasta la Jabulani con que la selección española ganó el Mundial de Sudáfrica, cortesía de Vicente del Bosque. Ésta es la historia de un lugar raro.

Fernando Castro Flórez



La banda camino del Museo Mausoleo



Esther Ferrer durante su Performance a varias velocidades (01/08/09)



Pepita de oro del V Virrey de Sicilia (enterrada el 13/11/08)



Fernando Arrabal se dirige a enterrar la *Ethica ordine geometrico demonstrata* de Spinoza (14/02/09)

A caso lo que Holbein nos ha legado en su extraordinaria *Danza macabra* sea la certeza de que uno está perdido aunque se ría. Sabemos que los locos y los bufones tienen un acceso privilegiado al mundo de los muertos, que ese Valle sin Retorno (el doble o la inversión de nuestro mundo) es “transitable” por los que están, literalmente, fuera de lugar. Las bufonadas, farsas y danzas en el espacio sagrado o en el recinto de los muertos han sido, por un lado, propiciadas y, en otro sentido, radicalmente prohibidas, considerándolas, nada más y nada menos, que actos diabólicos. El loco sigue el paso de la muerte que toca la gaita, aunque el gesto del dedo índice en el labio revele un raro momento de lucidez, una sospecha frente a su alegre compañía que tiene algo de espejo indeseado. Entre la duda y aquella invocación al silencio continua el bailoteo que podría calificarse de impropio. La música, lo sabemos, no cesa ni cuando el naufragio es inevitable (conciencia amarga de los “hombres póstumos” que quisieron salvar sus almas cuando el orgullo de la técnica, el Titanic, se iba a pique) e incluso en la fiesta, mientras unos beben vino en grandes cantidades y otro vomita (recuerdo, oportuno

según creo, de la grandeza siniestra, familiar y reprimida de Brueghel), la muerte disfrazada sigue cumpliendo con su horrenda tarea. Toda danza es una pantomima de metamorfosis que tiene que convertir al bailarín en dios, demonio o en una forma existencial que anhela algo diferente de la pesadez erosionada del mundo. Necesitamos las máscaras para facilitar esa transformación; este acto puede propiciar un retorno de lo reprimido, sobre todo cuando seguimos rumbo a peor, en este tiempo desquiciado en el que la destrucción genera un placer estético de primer orden y la forma de vida está amenazada, literalmente, por el desahucio de una sociedad sometida al imperativo pre-nietzscheano de la deuda y la mala conciencia. El bailoteo (casi epiléptico) llega a hartar, especialmente cuando la cosa está muy chunga. Volvemos, inconscientemente, a aquel cansancio (barroco) del espectáculo. Las coreografías epigónicas querrían retornar al espíritu grotesco del carnaval, aquel extraordinario “mundo al revés” en el que el bufón era el rey.

Un filósofo serio como un bloque de granito (Adorno, para más señas) sugirió que Museo y Mausoleo comparten más de lo que imaginamos e incluso pueden estar abrazados en franca

pasión etimológica. Lo cierto es que las obras de arte están rígidas y a temperatura constante, algo sospechoso o inquietante. Además, el silencio ritual y los rostros circunspectos de los que frecuentan esos andurriales hacen pensar que la muerte está en ese paraíso de las musas. Domingo Sánchez Blanco (artista charro y bizarro, capaz de asumir el rol de boxeador, actor porno o conferenciante que adoctrina a campeones) y Fabio Rodríguez de la Flor (escritor y editor que se atreve a publicar libros con el sello Delirio) me implicaron hace una década en la perversa tarea de fundar el Museo-Mausoleo de Morille; en ese pequeño pueblo de 260 habitantes, situado a unos veinte kilómetros de Salamanca se venían haciendo desde hace años unas celebraciones poéticas “pánicas”, esto es, en torno al pan, en la que han “actuado”, entre otros, Los Torreznos o Ajo. No contento con estos desatinos, Manuel Ambrosio, alcalde-académico de este pueblo, apoyó el delirio funerario ofreciendo 90.000 metros cuadrados cerca del campo de fútbol. El 17 de diciembre de 2005 se inauguró el asunto con un cortejo patético en toda regla: un cochero con capa castellana y sombrero con telarañas, un carruaje tirado por un magnífico caballo negro, dos



Vicente del Bosque entierra el balón y la camiseta de la selección campeona del mundo (06/05/12)



Isidoro Valcárcel Medina durante el sellado de 169 lotes de fichas de la obra *Ir y volver* (30/03/08)

bandas de música tocando al paio de la situación, un coche tuneado e incluso unos tipos que hicieron acrobacias break de forma, todo hay que decirlo, bastante patatera. Desde el pueblo, por una calleja llena de charcos llegamos al campamento en el que ya estaban preparadas las dos tumbas: una enorme para el Pontiac de Javier Utray, la otra pequeñísima para las cenizas de Pierre Klossowski, el teólogo pornógrafo, recogidas por Domingo Sánchez Blanco tras una inefable road-movie parisina. Gracias a la condición plúmbea de los discursos, que se lanzaron desde lo alto de una tarima precaria en medio del descampado, se consiguió dar tiempo suficiente para que llegara, vestido de una forma extraña (el sombrero azul, la chupa de cazador, un hacha enfundada en la espalda, una mano con una especie de manto de armiño), el maestro Utray, que vino a decirnos que “el arte es hacer con lo que hay lo que no hay”. Sin duda, el momento más imponente de ese acto fundacional fue el del coche suspendido por la grúa, entrando justísimo en su sepulcro de hormigón armado. La masa se encaramó a la lápida inamovible con unas ganas tremendas de comprobar que aquello, fuera lo que fuera, quedaba allí para siempre.

Desde entonces se han realizado numerosos enterramientos, entre los que destacaré el de 169 lotes de fichas que le “sobraban” a Isidoro Valcárcel Medina de su proyecto *Ir y Venir*, que se presentara en la Fundación Tàpies en el 2002 para itinerar a Murcia y Granada. Un día de perros, justo el año 2008 en el que recibía el Premio Nacional de Artes Plásticas, con gran solemnidad, dentro de un ataúd de cinc (casi se deslomaron los portadores), dos metros bajo tierra quedaron, para los restos, textos que acaso lean los arqueólogos de un futuro improbable. Apareció, según cuentan, una mujer que tocaba la dulzaina y el tamboril, justo cuando Valcárcel aseguró que la obra estaba “donde tenía que estar”. Avelino Sala enterró, ayudado por el malogrado Orson San Pedro y algunos amigos, sus perros realizado con papel adhesivo de celo. El llamado “V Virrey de Sicilia” sepultó una pepita de oro que fue lamentablemente “profanada” días después por unos malhechores. Del actor Paul Naschy se pasaportaron algunos de los “fetiches” que había empleado en sus góticas y terroríficas (en todos

los sentidos) películas. Germán Coppini entregó al reino de la invisibilidad definitiva un pianito recordando sus éxitos que rememoraba como “letanías” que terminaron “muriendo de aburrimiento”. En febrero de 2009 se presentó en Morille Fernando Arrabal, envuelto en alfombras, y tras acercarse al mausoleo encaramado en la pala de un tractor, rindió homenaje a Baruch Spinoza devolviendo a las entrañas de la tierra su memorable *Ethica more geometrico demonstrata*. Poco después apareció para desaparecer súbitamente la maleta de Alberto Greco, aquel extraño tipo que creo el arte vivo-dito y se fue a ejemplificar la cosa a Piedralaves, esto es, a la profundidad rural, donde consiguió ser tomado por un proto-friki (antes de que la rareza se convirtiera en mínimo común denominador para el éxito en el seno de la realidad triturada en forma de show empantanado) con más moral que el Alcoyano. En plenos calores “agostefños”, Esther Ferrer puso fin a su *Performance a varias velocidades* que había iniciado en 1987. Otro de los fundadores de Zaj, Juan Hidalgo, sepultó en el verano de 2010 un piano en una acción que tituló *Muerte de Claude Monet de Ayacata*, colocando la frase “Sin Epitafio” como justo epitafio. En un acto de absoluta justicia poética, el 11 de julio del 2011, se enterraron cuatro rollos del rodaje de la película *Buried* de Rodrigo Cortés.

No han faltado exhumaciones masivas, ya sean de esculturas procedentes de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco, los textos de poetas cuencanos que desde Ecuador nunca pudieron soñar con tan extraño destino o la documentación grabada en Chile por Miguel Herberg en 1973-74 después del golpe de estado de Pinochet. Algunos de los “funerales” del Museo-Mausoleo. Algunas de las acciones no han sido otra cosa que homenajes a amigos recientemente fallecidos, como mi paisano el ceramista Jaime Rontomé (del que se enterraron, como corresponde, sus cenizas), el brillantísimo crítico y escritor Quico Rivas al que, como dice su hermoso epitafio, “milagrosamente de beber nunca le faltó. [...] Intentó varios negocios / Ruinosos siempre / presumió de cumplir / aunque no siempre cumplió. [...] Lo que tuvo lo gastó”, que, por medio de su hija, nos “legó” sus zapatos; el joven artista Orson San Pedro, que falleció re-

pentinamente cuando estaba, literalmente, maquinando piezas que hasta tenían que ver con el culturismo, del que custodiamos, bajo tierra, un pendrive con algunas de sus obras, o el arquitecto Fernando Higueras, del que se metió bajo tierra la documentación sobre la iglesia de Santa Mª de Caná en Pozuelo de Alarcón. Ahí toda fama y honor quedan, al mismo tiempo, entregados a la memoria más sombría y, tal vez, al olvido inevitable. Algunos realizaron extraños ritos con un júbilo digno de crónicas psicopatológicas, otros entendieron que se trataba de un momento grotesco en la cima o la hondura de lo macabro. No ha faltado nunca lo raro o lo inexplicable, como cuando Vicente del Bosque aceptó enterrar una camiseta de la selección española y un balón cedidos por Adidas cuando el éxito planetario de la llamada “roja” impedía que las masas pudieran pensar en otra cosa que el gol de Iniesta. Junto a los “funerales mediáticos” han resplandecido los anómalos como el de un Chatarrero, en octubre del 2014, que preparó un ataúd con altavoces de 2000 vatios de potencia, dejando a la vista de todos un epitafio revelador: “Se recoge chatarra. Seriedad total”. Hay en la Edad Media una creencia popular según la cual los muertos se levantan a medianoche de sus tumbas y realizan una danza en el cementerio antes de salir en busca de nuevas víctimas entre los vivos. La moraleja es evidente: atornillad toda esa bazofia en las paredes de las galerías y los museos, no vaya a ser que tomen el atajo y lleguen vertiginosamente a la última y oscura morada. Allí, en los campos de Morille, tienen un sitio propio, un lugar muy serio (un cementerio, en toda regla, para obras de arte contemporáneo), con tumbas de diverso formato, piedras funerarias y epitafios delirantes. Nada de nichos ni adosados.

Fernando Castro Flórez (Plasencia, 1964) es profesor de estética en la UAM, crítico de arte en el ABCD y comisario de arte contemporáneo, además de performer por cuenta propia en Facebook. Ha escrito un centenar de catálogos y varias docenas de ensayos, entre los cuales cabría destacar los publicados este mismo año: *Mierda y catástrofe* (Fórcola) y *Arte y política en la época de la estafa global* (Sendema).

gatefold sleeve

Por Álex Sánchez



CRAIG LEON

Anthology of Interplanetary Folk Music Vol. 1

(RVNG, 2014)

En plena fiebre de recuperación y reivindicación del sintetizador analógico, RVNG reedita bajo el título genérico de *Anthology of Interplanetary Folk Music Vol. 1* (en clara alusión-homenaje a la *Anthology of American Folk Music* de Harry Smith) dos trabajos capitales del genial compositor y productor norteamericano Craig Leon. *Nommos* (editado originalmente en 1978 por Takoma, el mítico sello de John Fahey) y *Visiting* (que tuvo su edición original en 1982 a modo de *private press* en el sello del propio Leon, Arbitor) son dos discos concebidos como sendas partes de una obra total y clara vocación de continuidad. El productor de los primeros trabajos de nada menos que Ramones, Suicide, Blondie o Richard Hell se inspiró en las esculturas de la tribu Dogon (de origen maliense) que formaban parte de la exposición del Brooklyn Museum en 1973 sobre este pueblo africano para idear, madurar y finalmente ejecutar estas dos obras maestras. La religión de los Dogon sostiene su fe en la existencia de una raza extraterrestre, los Nommos, y basan toda su imaginaria religiosa en recuerdos y tránsitos relacionados con la misma.

En lo que es un profundo ejercicio de estilo alrededor de

los estudios de grabación y las posibilidades sonoras de sus maquinarias, Leon nos enfrenta a un discurso rotundamente personal. “Ring with Three Concentric Discs” abre el juego sobre un fondo sostenido de repetición sintética con mínimas variaciones melódicas, percusión elástica y pequeños experimentos lo-fi. “Donkey Bearing Cups” es Krautrock antes del Krautrock, ruido blanco sobre un beat cuasi marcial fundiéndose en incontables capas; espeso y digerible a partes iguales. “Nommo” es una suite a medio tiempo que progresa a través de sencillas melodías de teclado sobre meditativas bases analógicas y percusiones a pocas revoluciones por minuto.

“Four Eyes to See the Afterlife” es un viaje espacial en el que la *new age* y la pista de baile encuentran un insospechado lugar común: beats rotos, espacio para la experimentación, uso magistral de los volúmenes en la mezcla, voces espectrales y pequeñas polifonías a medio camino entre lo humano y lo sobrehumano cierran un collage magistral. “She Wears a Hemispherical Skullcap” es una deconstrucción del house en clave *new age*; el baile vuelve a mandar y las atmósferas crean poco a poco una melodía que desemboca en guateque postmoderno para cerrar *Nommos*. Del mismo modo se abre *Visiting*, con “One Hundred Steps”, o los primeros compases de una fiesta con sede en cualquier estación espacial. Cien pasos más allá la cosa se transforma en “Region of Fleeing Civilians”, corte a medio camino entre un proto-house volátil y aéreo y el dream-pop más sofisticado. “Three Small Coins” es la pieza en la que los extraterrestres por fin abducen a la raza humana: la intro del tema, que es pura atmósfera,

muta en una lenta y progresiva percusión, la tensión crece y decrece en capas y volúmenes, y la abstracción prácticamente total desemboca en “Visiting”, donde la *new age* se encuentra en esta ocasión con un folk-pop de dormitorio, banjos sintéticos y grabación casera de cuatro pistas. “Details Suggest Fidelity to Fact” tiene vocación de interludio: beat espacial, voces en la habitación de al lado, patrón bombo-caja de sólida sencillez y otra era u otra galaxia para (con)fundirse en “The Customs of the Age Disturbed”, mantra sin ritmo y variaciones mínimas que es el aterrizaje final, la descompresión anterior a cualquier final de viaje. Un resumen sin ruido, una coda de cierre en elegante lucha no violenta entre abstracción y melodía.

“Visiting” y “Nommos”, “Nommos” y “Visiting” se aparecen al fin como dos estandartes para la reivindicación inequívoca del ingeniero de sonido y su herramienta de trabajo, el estudio de grabación, como fabricantes de la mejor artesanía. O como dos piezas a través de las que defender sin ambages la *new age* como género de profundidad y largo recorrido.



DRCARLSONALBION
Gold

(Autoeditado, 2014)

Drcarlsonalbion es el alias creado en 2011 por Dylan Carlson, cabeza pensante de Earth, bajo el que da

salida a sus proyectos en solitario. *Gold* es la primera banda sonora que compone Carlson, que ha escogido para la ocasión un western de producción alemana filmado en Canadá.

En esencia, *Gold* podría ser un disco de Earth despojado de acompañamientos. Aquí suenan tan sólo la guitarra de Carlson y, ocasionalmente, percusiones mínimas en forma de campanas o recursos similares. Es una banda sonora que evoca a la perfección el paisaje que imaginamos en el western al que sirve de recurso estético.

24 cortes ideados para ser escuchados como suite completa, con una clara unidad temporal y discursiva. Distorsión, repetición y volumen son las fuerzas motrices sobre las que Dylan Carlson dará rienda suelta a su riquísimo imaginario del mejor blues y rock experimentales y creará sus mini esculturas de guitarra y espacio. Trabaja como un maestro de lo básico su amplia paleta de texturas, tonos, territorios abiertos, silencios, gestos, resonancias, relación entre cuerpo e instrumento. El motivo central que se pasea por todo el álbum aparece y desaparece a su antojo, ofrece pistas y luego borra cuidadosamente sus huellas exigiendo la atención al oyente. La guitarra de Carlson se adivina infinita, flexible e irrompible al mismo tiempo, y la suite avanza de su mano hacia un final en el que los dos últimos cortes ejercen de bibliografía e índice onomástico: posiblemente no sean centrales para tratar de comprender la obra, aunque sin duda deben ser leídos en busca de algunas claves esenciales que nos acercarán al imaginario de su autor.

Por acabados y resultado final, importancia para la obra —en este caso película— que acompañan (aunque su valor musical sea también

independiente del metraje) y estética, *Gold* es una más que posible tercera pieza para completar el triunfal triunvirato de westerns psicológicos y unirse a *Dead Man* (Neil Young) y *Paris, Texas* (Ry Cooder). Hagan el ejercicio de intercambiar músicas entre las tres películas y vean si el desenlace de las mismas varía de manera sustantiva.



**GRUPPO DI
IMPROVVISAZIONE
NUOVA CONSONANZA**
The Feed-back

(Original de 1970 en RCA,
reedición de 2014 en Schema)

Formado en la Italia de mediados de los 60 por compositores e intérpretes de formación e ideas vanguardistas (entre ellos nada menos que el ilustre Ennio Morricone a la trompeta), el Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza es una de las formaciones fundamentales para entender la música contemporánea europea de los últimos cincuenta años. Si las reediciones anteriores de trabajos como *Niente o Musica Su Schemi* colocaban al grupo en un discurso único, a medio camino entre la improvisación jazzística y la composición contemporánea, este *The Feed-back* añade ritmos de inspiración funk-rock y desarrollos propios del Krautrock a una ecuación de originalidad insuperable.

“The Feed-back” abre el disco con un musculoso break de batería acompañado de una guitarra de poderoso rasgueo funk, fijando el leitmotiv de la pieza. Varios vientos apuntan improvisaciones jazzísticas de recorrido corto sobre el ritmo, buscan texturas al tiempo que andan a la caza de nuevas sonoridades que dan lugar a una vigorosa abstracción de

experimental contenido. “Quasar” repite estructura: bajo y batería trazan el camino (de estética *Kraut* en esta ocasión) por el que habrán de jugársela vientos y cuerdas en busca de su lugar y su sonido en una improvisación colectiva de altísimo voltaje; interludios de jazz abierto y un *gran finale* en el que el ritmo impone cordura sobre la anteriormente mencionada improvisación grupal que ha evolucionado hacia un caos radical cierran seis minutos de inexplicable tensión. “Kumâlo” relaja los ánimos y empieza con un ritmo pausado de batería en el que vientos y cuerdas añaden poco a poco misterio hasta dibujar un paraje de inspiración india sobre el que se construirá una pieza en el centro exacto de lo improvisado y lo escrito; los continuos cambios de ritmo, las abstracciones de guitarras y vientos y la pasión por llevar los instrumentos al límite de sus capacidades expresivas rubricarán quince minutos de una originalidad apabullante.

En poco menos de media hora, el Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza ha construido y destruido funk, rock, Krautrock, composición contemporánea e improvisación jazzística, ha integrado y desintegrado lenguajes propios y ajenos, ha llevado (siempre) un paso más allá su descomunal concepción de lo que es o debería ser la música moderna. A nadie debería pues extrañar el enorme interés que despierta cada nueva reedición de este prodigioso Gruppo.



MEREDITH MONK

Radio Songs (The Sound of White Columns, 2014)

Las cuatro composiciones —que se editan por primera vez en formato disco— que conforman *Radio Songs* fueron originalmente concebidas como parte de la ópera *Quarry: an opera in 3 movements* (Meredith Monk, 1976). Se trata de una obra en la que una niña norteamericana gravemente enferma ofrece su visión sobre la Segunda Guerra Mundial en orden cronológico y a través de un amplísimo mosaico de recursos estilísticos (vídeo, spoken word, performance, improvisación). Partiendo de la inocencia total de la infancia y de un personaje principal que no ha vivido en primera persona la guerra, el personaje de la niña va desarrollando en paralelo a los dramáticos sucesos un oscuro y cada vez más subjetivo mundo interior. Su enfermedad y la propia guerra avanzan a la misma velocidad hacia un final devastador. La radio, elemento central en la infancia de Monk y el medio a través del cual se difundían las noticias de esperanza y destrucción durante la Segunda Guerra Mundial, será un *personaje* central en la articulación del libreto de la ópera que nos ocupa.

“Quarry Radio” y “Quarry Waltz” (que abren sendas caras de este LP) fueron ideadas para dar la bienvenida al público entre su llegada a la sala y el comienzo del espectáculo. En ambas, una sencilla y misteriosa melodía de piano sitúa imaginariamente la acción en un lugar poco seguro, ciertamente poco tranquilizador, en el que una suave amenaza se adivina lenta pero inminente. Monk tararea, canturrea, apunta palabras que nunca concreta, añade tensión de un modo sutil

y eficaz. Lo cuenta todo sin decir palabra. “Gotham Blues” completa la primera parte del disco con exactamente los mismos recursos: una ingenua —en apariencia— melodía de piano acompaña (o se hace acompañar) a un fluir de extrañas bellezas vocales carentes de forma que nunca se concretan, sugieren, templan, evocan sin evocar el desastre (esta pieza no formó finalmente parte del montaje final de la ópera; si la utilizó sin embargo el director Ping Chong para su performance de título *Fear and Loathing in Gotham*, 1975). “Gotham Lullaby” (que en la ópera sonará a través de una pequeña radio, parte del imaginario de la niña) cierra el disco con un transcurrir similar: Monk al piano y las voces en una canción que quiere ser y no puede, en un discurso que quiere articularse y no lo logra, en una paz para la guerra y una cura para la enfermedad de la niña que luchan por suceder a sabiendas de que no sucederán.



INGRAM MARSHALL

Fog Tropes / Gradual Requiem

(Original de 1984 en New Albion,
reedición de 2014 en Arc Light Editions)

La génesis de “Fog Tropes” tuvo lugar en la bahía de San Francisco en 1979, donde Marshall recogió (por encargo de la artista de performance Grace Ferguson), a modo de *field recording*, multitud de sirenas procedentes de barcos y faros de la zona. El compositor añadió posteriormente una sección de metales para completar la pieza, y la obra resultante es un inquietante, largo y pausado diálogo entre las mentadas grabaciones de campo convenientemente tratadas y manipuladas, una meditativa sección de metales

y experimentos con cinta magnética. El ritmo es tedioso y repetitivo; la estructura, un mar abierto de espacios en los que los protagonistas de la pieza pueden interactuar con libertad; las texturas, un lugar de entendimiento a medio camino entre la naturaleza y la acción humana sobre ella. La pieza es un oscuro viaje a través de la bahía de San Francisco, una conversación sin prisa en la que Marshall consigue que escuchemos la niebla, el océano al fondo, las sirenas que parecen transformarse en un lamento humano, gaviotas, tubas, fiscornos, trompas, trompetas; cada elemento es uno y todos en perfecta y sólida comunión.

“Gradual Requiem” es similar a “Fog Tropes” en atmósfera y tratamiento de las técnicas compositivas (no obstante, Marshall solía interpretar ambas obras en un mismo programa): espacios amplios para la interacción de instrumentos y técnicas, y ligeras variaciones sobre la repetición de motivos y melodías conforman la base sobre la que se sustenta este trabajo. Dirigida por John Adams y dedicada al padre del autor, “Gradual Requiem” se divide en cinco partes e incorpora un sintetizador Serge y un gambuh (flauta balinesa) como co-protagonistas de la pieza. Manipulación electrónica de instrumentos, minimalismo, *field recordings* y la ya clásica experimentación con cinta magnética son en esta ocasión los elementos en juego. Las cinco partes del réquiem funcionan como entes independientes, y en cada una de ellas Marshall expresa los distintos estados de ánimo por los que ha pasado tras la muerte de su padre. Hay pasajes luminosos y oscuros de piano, progresiones personalísimas de mandolinas, gongs indefinibles en reiteración perpetua, coros de voces desdibujadas que entonan melodías desde un dolor profundo, desarrollos en los que sintetizador y cinta magnética dirigen el sufrimiento por caminos de infinita tristeza. El réquiem gradual hace honor a su título y al final de la escucha la sensación es de irremediable pérdida.

DIARIO CHINO

Ray Loriga

La pedicura está sobrevalorada.

Todo lo extraño era chino. Me hablas en chino, hablo en chino, ellos hablan en chino. Nunca entendí nada. Acertaron quienes, como yo, dudaron de mí.

En la versión cinematográfica de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, dirigida por George Pal en 1960, Rod Taylor veía pasar el futuro mirando a un maniquí en una tienda de moda.

No recuerdo esa imagen en la novela, pero era lo más acertado de la película. Eso y la hilarante lucha entre los Eloi, unos tipos con pelo de tazón, y los Morlocks, una especie de yetis enanos y torpes que habitaban las cavernas.

En el libro de Wells, el futuro es el de siempre, más nosotros en circunstancias aún más grotescas.

Temía al tiempo antes, sin saber la razón. Ahora que el tiempo me alcanza, justifica plenamente esa amenaza. Triste victoria confirmar temores.

¿Qué decir ahora de lo dicho entonces? Cómo arrepentirse y por qué.

Hace tiempo decidí empezar un diario chino.

Odio los diarios. Me refiero a los propios, no a los ajenos. Otra paradoja. ¿Traición?

¿Traidor a qué? ¿Qué certeza reclama su nombre, su sitio o su importancia? De haber sido cierto, existiría.

¿Quién reclama? Oigo los golpes en la puerta, pero no reconozco sus voces, mucho menos sus nombres. Fantasma que pretenden ocupar habitaciones que tal vez despreciaron en su día. Venganzas fuera de hora, con el tiempo del partido ya cumplido. Triunfos fantasmales. Venganzas tardías, que decía Jünger.

Dicen que se aman, pero desconfían, ninguno quiere ser un iluso en manos del amor. Hacen juramentos, se prometen futuros, se sacan fotos en la playa con el móvil, se retratan para una posteridad que tal vez no exista. Alargan los brazos, pero la cámara está irremediablemente cerca de sus miedos.

A nadie le asustan los cambios, sólo nos preocupan los cambios que nos excluyen. Se llama revolucionario a todo aquello que podría desterrar nuestra presencia del control futuro de las cosas. Los conservadores se conservan a sí mismos, se guardan, se protegen, se escogen como eternos.

A cambio ofrecen catedrales levantadas a su medida, palacios decorados a su antojo, lugares propios que defienden con palabras falsamente comunes; patria, sistema, gobierno, orden. Lo nuevo, a su vez, con demasiada frecuencia no aspira a una transformación real, sino a una ocupación natural de los espacios que sin duda le pertenecen. Es la propia naturaleza del tiempo la que aloja y desaloja.

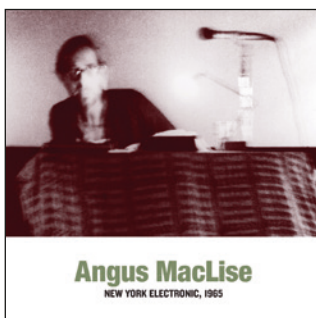
Se pueden llevar los mismos zapatos toda la vida; a partir de cierto momento los pies no crecen y el mundo no se alarga, eso no implica que uno tome decisiones acerca del calzado de los demás.

La palabra juventud se desprecia a menudo como si no encajase con la naturaleza de quien la enarbola, cuando lo cierto es que encaja forzosamente. ¿Qué otra cosa podría hacer lo nuevo sino mostrarse como alternativa? No se puede juzgar lo aún no sucedido con más dureza que lo ya terminado.

“Todo es mejor donde no estamos, el pasado sólo puede parecernos maravilloso cuando lo dejamos atrás”, dice Tsibukin.



DISCOS DEL MES



JOHN CAGE

Early Electronic and Tape Music

(Sub Rosa, 2014)

ANGUS MACLISE

New York Electronic, 1965

(Sub Rosa, 2014)

Ambos títulos pertenecen a la serie inaugurada por el sello belga Sub Rosa dedicada a grabaciones de música electrónica de primera generación (es decir, la realizada con maquinaria analógica y generalmente centrada en los experimentos con cinta y sus posibilidades expresivas). En el caso de Cage, las grabaciones (algunas de ellas célebres, como "Fontana Mix with Aria", "Imaginary Landscape Nº 5" o "Cartdrige Music") que integran este trabajo son reinterpretaciones llevadas a cabo por el colectivo Langham Research Center sobre composiciones —ideadas entre 1952 y 1962— de base e inspiración electrónica del revolucionario compositor y pensador estadounidense. Varios conceptos sobrevuelan los aproximadamente cuarenta y seis minutos de música de *Early Electronic and Tape Music*: el uso de la propia tecnología como posible elemento político

de democratización radical (uno de los puntos de partida de las teorías de Cage); el collage como lugar de encuentro entre disciplinas artísticas de la más diversa procedencia; la descontextualización de objetos (palillos, cinta adhesiva) y su uso como posibles *agentes de intervención*; la utilización del cuerpo humano y los sonidos de sus procesos internos como un instrumento más; la aparición de la radio como elemento central de los collages antes mencionados (bien a través de discursos políticos, los pasajes de ruido blanco que se producen durante la búsqueda de emisoras o su poder como medio de comunicación global); la experimentación con el material de estudio y sus procesos más básicos (*feedback* y *distorsión* conseguidos a través de sencillas combinaciones entre micrófonos); la concepción del azar como parte fundamental de las composiciones... El vastísimo imaginario de Cage se encuentra representado de forma amplia en este disco, en el que intentar escribir sobre la música que en él suena es hacerlo en vano: los estímulos que en él conviven son tan inexplicables que deben ser experimentados individualmente, en *comunidad*.

Las piezas incluidas en *New York Electronic, 1965*, combinan importancia documental y valor artístico. Angus MacLise fue una figura pivotal (de fascinante biografía) en el nacimiento del minimalismo norteamericano (a finales de los años '50 y principios de los '60), y en el radical desarrollo de una transversalidad artística más allá de géneros, disciplinas y técnicas. Poeta, calígrafo, compositor y percusionista, formó parte de la primera encarnación de The Velvet Underground y trabajó mano a mano con La Monte Young, Tony Conrad, John Cale, Marian Zazeela y Terry Riley en el colectivo fundacional Theatre of Eternal Music (para muchos el primer responsable del minimalismo). Su trabajo alrededor de la música electrónica había permanecido inédito hasta la fecha, de ahí el valor histórico de estas cintas descubiertas y conservadas por

Gerard Malanga. La estética de nuestro protagonista está claramente presente en todas las composiciones: el drone es el epicentro moral y físico de todas las piezas. Variaciones y experimentos alrededor de la cinta magnética, repeticiones sin fin en las que las texturas y lo volátil son la única moneda de cambio. Si en la primera cara MacLise da rienda suelta a una larga e informe pieza de claro carácter compositivo de casi veintiocho minutos de recovecos analógicos en los que, *literalmente*, perderse, la segunda cara es una especie de deconstrucción, de división (en seis partes esta vez), de estudio a menor escala de las posibilidades de creación, desarrollo y destrucción de la repetición a través de la cinta magnética y los efectos analógicos aplicados a la misma. En ambos casos los resultados son extraordinarios.

Álex Sánchez (Barcelona, 1977) estudió Historia del Arte y Humanidades en la ciudad condal. Pasó por el seminario y vivió en Londres, Tokio y Berlín por cortos periodos de tiempo. Allí trabajó en tiendas de discos y escuelas de idiomas. Hoy vive en Madrid y participa en distintos proyectos culturales relacionados con la música.

LA EDAD DEL BRONCE

Alexandre Serrano



PORRINA DE BADAJOZ.

CON ANTONIO ARENAS

Y RAMÓN MONTOTOYA

Si el mundo flamenco es tan particular es también porque en él ocurren sucesos extraños, contrarios al sentido general de las cosas, hasta un poco disparatados. Por ejemplo, mientras que la originalidad y diferencia son valores ensalzados en casi cualquier expresión artística, en ésta te pueden mandar al destierro. Tal vez por eso simpatice con los intempestivos, con quienes no entienden de cálculos, con aquellos que han hecho lo que les ha venido en gana sin plegarse a mandatos esotéricos. Tal vez por eso tenga debilidad por José Salazar, su excelencia el Marqués de Porrina.

Algo es seguro: a los clasicistas más estrictos no les gustaba. Decían que mezclaba cosas, que inventaba otras, que aligeraba los cantes, que se vestía de una manera o tenía unos comportamientos que no concordaban con la dignidad étnica que ellos querían restituir al flamenco. Supongo que incluso les molestaba que procediera de una ciudad externa al territorio bien acotado de "lo auténtico". Aunque lo de verdad perturbador debía de ser que, pese a tomarse esas libertades, su inclinación hacia fandangos, cantinas y otros palos considerados menores o el uso desacomplejado de un falsete muy asociado a las cupleterías y operetas fuera capaz de hacer sonar flamenca hasta la lista de la compra. Y aquello complicaba mucho las amonestaciones.

¡Qué vamos a hacerle! Para escuchar a Porrina, como a cualquiera, sirve más la sensibilidad que las estructuras. La música es una huella sonora que nos marca con la forma que quiere. Y la que deja este pacense indómito no siempre tiene contornos

fáciles de reconocer y clasificar. Tiende a ser tan volcánica como su voz, con esas alturas agónicas y esas profundidades repentinas y sostenidas que pocos como él han sido capaces de alcanzar. Es imprevisible, con esa mágica habilidad suya para acertar a poner los acentos más expresivos donde quizás no se esperan pero donde más tocan.

Por qué disco suyo decantarse es algo más complicado de decir. El concepto de álbum como unidad de sentido es una cosa relativamente novedosa en el flamenco y cantaores populares, de largo repertorio y diversidad estilística como José Salazar podían llegar a grabar un gran número de ellos. Es más, su caso sirve a la perfección para entender el embrollo monumental que suele ser el coleccionismo fonográfico del género. Porrina los facturó de todos los pelajes y duraciones para Belter, Hispavox, Columbia, Alhambra, RCA o Vergara; discos que a su vez se han cuarteado y re combinado en no menos recopilaciones y refritos. La escogida tiene el atractivo de ser la reedición de dos buenas antologías que editara el sello Fontana en 1969 y aptas para iniciarse por variadas y por contener sus piezas más emblemáticas, como ese autorretrato por fandangos que es “Gitano de Badajoz”.

En cualquier caso, la mayoría de estos álbumes, especialmente los originales en vinilo, son artefactos bellos y curiosos, ilustrados con alguna de esas fotografías de Porrina que exudan carácter; componiendo ese personaje de traje, pañuelo, clavel en la solapa, abrigo extravagante y perpetuas gafas negras. Maniobras de *show business* que él entendió tan bien, pero que no pueden hacer perder de vista que fue además un cantaor formidable. En su defensa de Pepe Marchena, Enrique Morente contaba que el flamenco es capaz de decir cosas terribles, pero que puede decirlas si quiere con mucha gracia. Lo mismo vale para “el Porra”: es la delicadeza con la que enuncia sus fatigas lo que más nos conmueve en ellas.

Alexandre Serrano (1976) es periodista y colaborador de Televisió de Catalunya, *Rockdelux* o *Diariofolk*. En ellos, como en su blog, *Rastres, vestigis, derelictes*, se ocupa principalmente de las músicas de raíz y otras expresiones culturales minoritarias. De orígenes catalanes y sevillanos, vive actualmente en Madrid.

Cabría decir lo mismo del futuro, que sólo funciona como motor de una esperanza aún no derrotada.

La arrogancia de un borracho sólo se encoge frente a la arrogancia de un sobrio.

Tras el suicidio de un cómico: “Nos tocó el corazón”.

Otro fracaso, su verdadera intención era tocarnos los cojones.

Nadie se ama para siempre, si acaso se acostumbra para siempre.

Misterio: ¿Por qué quienes beben té se sienten íntima y secretamente superiores a quienes beben café?

Una mujer que monta en bicicleta con falda corta se queja de que la miren los hombres. ¿Qué deberíamos prohibir entonces: las miradas, las bicicletas, las faldas cortas...?

Prohibir es una actividad que moriría invirtiendo más en educación. La educación de una comunidad siempre sale a la larga más barata que un sistema de control y castigo.

Un jugador de fútbol cualquiera marca tres goles en un partido. *Hat-trick*. Los diez primeros comentarios en la web son insultos. ¿Somos así sin remedio?

Quien se irrita por el mérito ajeno ha desestimado hace tiempo el propio.

H. G. Wells, al hablar años después de su *Máquina del tiempo*, reconoce aciertos y errores, pero se enorgullece justamente de su empeño.

“El joven escritor debe moverse entre el acierto y el error sin remordimientos”, dice Wells.

Es una buena manera de empezar. Tal vez la única manera.

Escribir siempre produce más vergüenza que satisfacción. Y qué le vamos a hacer. ¿Acaso no sucede lo mismo con las fiestas de cumpleaños, las bodas, los bautizos, los premios, las elecciones generales, todas las fiestas y todos los bailes? Curiosamente, la vergüenza sólo se vence del todo el día de la autopsia.

Tras la muerte de un cómico, leo en el periódico: “Lloraba tras su máscara”. Dejando a un lado el cursi lugar común, cabría preguntarse: ¿sólo él?

Tenía un amigo médico que, tras pasar consulta durante más de veinte años, estaba convencido de que todos sus pacientes creían ser mejores personas de lo que a él le parecían. Siempre eran ellos los que sufrían en silencio y eso afectaba a su estómago, a su espalda, producía jaquecas y temblores, insomnio y úlceras. Ellos eran los justos. A ellos nadie los sufría.

Recuerdo a un vigilante nocturno que fue condenado por mantener relaciones sexuales con piñatas. En su defensa alegó que no era sensato dejar a un hombre solo noche tras noche en un almacén lleno de sexys piñatas. Las piñatas mancilladas, aparte del clásico burrito, tenían la apariencia de distintos personajes populares de dibujos animados. Por los agujeros que el vigilante horadaba se caían las golosinas.

Cuando nos incluimos decimos diferente, cuando nos excluimos decimos extraño.

He escuchado que ahora se llevan las pestañas lisas; tantos años de rizarse las pestañas para nada.

Ray Loriga (Madrid, 1967) es escritor, guionista y director de cine. Entre sus novelas destacan *Lo peor de todo*, *Héroes*, *Tokio ya no nos quiere* y *Trífero*. Ha dirigido los largometrajes *La pistola de mi hermano* y *Teresa, el cuerpo de Cristo*. Su último libro publicado es *Za Za, emperador de Ibiza*.

Arquitectura-G. Aitor, Igor, Jonathan y Jordi. Los Ge. Han trabajado, mitad por azar, mitad por necesidad, con el interior de la arquitectura como materia prima y, en poco tiempo, han sabido delimitar a partir de algunos efectivos microcosmos interiores su propio hábitat en el panorama de la arquitectura barcelonesa, todo un bastión sobre el ruido ambiente.

Sin abandonar ese espacio intramuros fundaron hace tres años Indoors, una editora de muebles que les permite producir diseños propios y ajenos. Y, por si fuese poco, también han extendido sus brazos de Shiva multitarea hacia el terreno de la edición, colaborando regularmente con la revista *Apartamento*. Todo muy siglo XXI.

Quieren jugar el partido en casa y nos citan para charlar de noche. Parece que la cosa irá de bares y, por deseo expreso de los entrevistados, el maratón de cócteles comienza a las 19:30h en el Giardinetto, un bar-restaurant diseñado hace cuatro décadas por Federico Correa y Alfonso Milà, verdadero tótem de una Barcelona elitista, cultural y voyeur, quién sabe si ya desaparecida o simplemente dispersa (sigan leyendo, aquí desvelamos el misterio).

Aderezan la charla con muchas de sus obsesiones: los setenta, Ricardo Bofill, la creciente brevedad del tiempo, la noche, el Studio PER, el azar. Pero también con mobiliario, estancias, alcobas y sofás circulares, la casa apócrifa de Messi o la fantasmogénesis. Pero, sobre todo, nos hablan de hedonismo: de sombras, jardines, de casas en las que poder hacer el amor en cualquier rincón, como la de los Regàs o el chalé de Seedorf.

Todo un despliegue de piezas fragmentarias que nutren un imaginario donde alta y baja cultura se confunden sin demasiados problemas éticos ni estéticos. ¿Serán los Ge, sin saberlo, los portadores del legado oculto y lejano de la estirpe de Robert Venturi por estos lares?

— Escena uno — GIARDINETTO

Lego puntual y todavía está cerrado. Los Ge bajan de un taxi. Llamaron al camarero (parece que tienen su número de teléfono), que sale algo mohíno a abrirnos desde dentro. Demasiado pronto y ya comienzan con los cócteles.

GUILLERMO: ¿Por qué me habéis citado en el Giardinetto?

IGOR: Es un lugar que nos atrae. Se está a gusto. Supongo que en cierta forma nos gustaría parecernos a lo que esto representa.

AITOR: Es triste, porque no hay un Giardinetto de nuestra generación. Aquí, como en Boccaccio, han sucedido muchísimas historias, de esas que impregnan los lugares con algo especial. Pero tampoco puede decirse que sintamos nostalgia porque, de hecho, es algo que ni siquiera hemos vivido. Quizás más bien lo que no existe es un movimiento tan identificable como lo había entonces. Para empezar porque hay diez veces más arquitectos y diseñadores que en esa época.

CIERTAS FORMAS DE HEDONISMO

AITOR + IGOR + JONATHAN + JORDI = ARQUITECTURA-G

Los Ge conversan con Guillermo López



GUILLERMO: ¿Nada de nostalgia?

IGOR: Para mí lo nostálgico es buscar algo grupal cuando en realidad, hoy en día, no existen grupos. Una cosa es que una serie de gente se junte por afinidades de manera natural y otra es forzarlo.

GUILLERMO: Yo creo que en Barcelona sí existen grupos de arquitectos que comparten un mismo paradigma, aunque no pertenezcáis directamente a ninguno. Hay equipos que participan de principios muy claros, reivindican el mito del artesano, volver a los materiales tradicionales, a lo local. Todos esos argumentos repetidos constantemente han consolidado la existencia de uno o varios grupos. Sin embargo, vuestros referentes son diferentes de los suyos. Vosotros os presentáis más como francotiradores.

JORDI: La austeridad puedes encontrarla en todos los casos, incluso en nuestros proyectos. La diferencia es que no creemos necesario hacer bandera de nada.

AITOR: Hablando de comida, el arquitecto Oscar Tusquets hace una buena reflexión al respecto cuando compara la cocina japonesa con la china. La primera tenía muy buena materia prima y la presentaba rudamente, mientras que la cocina china, con el material más pobre, levantaba auténticos palacios.

IGOR: Hay gente que se ha dedicado a hacer voto de pobreza, una ridícula exaltación de la austeridad. ¿Francotiradores?

GUILLERMO: Cuesta entroncaros. Vais un

poco a la vuestra. A diferencia de lo que sucede con muchos otros arquitectos jóvenes de Barcelona, os veo conectados con referencias de otros ámbitos, como el diseño o la moda —de hecho, acabáis de realizar una exposición para Loewe—. Parecéis atentos a ciertas influencias internacionales ¿Cómo os veis dentro del panorama barcelonés?

IGOR: El hecho de que nos asocien con determinadas referencias internacionales me da mucha pena, sobre todo teniendo en cuenta que ha habido épocas en que lo local tenía una riqueza que ahora cuesta encontrar. Era más sofisticado, tenía un gusto por las cosas que en este momento no existe.

GUILLERMO: Eso os da cierta autonomía. Lo interesante de vuestros proyectos es que presentan una continuidad evidente, algo que, pese a que pueda parecer engañosamente iterativo, resulta un valor. ¿Cuántos proyectos estáis haciendo a la vez?

AITOR: Unos veinte, generalmente pequeños encargos.

GUILLERMO: Después de haber hecho tantas reformas y tener tantos proyectos domésticos por delante, ¿veis algún denominador común en el proceso?

AITOR: Quizás todavía sea demasiado inconsciente como para decir deliberadamente en qué consiste.

GUILLERMO: Predomina el interés por lo doméstico. En ese sentido, recuerdo que en una de las últimas entrevistas que hicieron a

Rem Koolhaas sobre su nueva serie de muebles, dijo que al principio de su carrera decidió no diseñar mobiliario. Le parecía desalentador que todos se dedicasen a hacer cafeteras como Aldo Rossi o sábanas como Michael Graves. Sin embargo, parece que todo eso se ha subvertido y que de nuevo lo pequeño resulta un lugar propicio desde donde poder decir cosas.

AITOR: Nosotros estamos ahora, con Ind doors, con muebles e interiores, porque es lo que nos ha tocado. Si nada más acabar la carrera hubiésemos tenido que hacer un palacio de convenciones o un museo, ¿realmente nos importaría que el tirador de la puerta estuviese fresado?

GUILLERMO: Ya que mencionas la carrera, ¿cómo valoráis vuestra educación como arquitectos?

IGOR: Aunque los fundamentos técnicos los hemos recibido en la escuela, lo más importante lo hemos aprendido fuera, en la biblioteca o con amigos, o por nuestra cuenta en internet. Sáenz de Oiza comenzó como profesor de instalaciones iVe ahora a la universidad y que te dé una clase de instalaciones Sáenz de Oiza! Eso debía ser alucinante.

Quizás sea una de las personas que más me fascina hablando de arquitectura. Cuando lo hace, es muy llano pero a la vez brutal, al menos en los vídeos. Todo lo que dice son frases completas cargadas de sentido.

JORDI: Es una paradoja. Si hubiésemos preguntado qué opinaban de su educación los arquitectos dos generaciones atrás, te hubiesen hablado precisamente del lastre que suponían para ellos los estilos en su educación. Se quejarían de que en las aulas sólo se hablaba de Vitruvio, y desde el más puro academicismo.

AITOR: Yo no creo que en nuestro caso existiese una educación academicista con la cual romper.

GUILLERMO: Respecto a la educación, Enzensberger comparaba la cantidad de información que debían gestionar Erasmo de Rotterdam y una peluquera berlinesa. Más allá del conocimiento, deberíamos plantearnos cómo organizarlo y cómo llegamos a construir un discurso con él como arquitectos.

IGOR: De pequeño mi padre me decía que tenía que leer. Cuando acababa de leer una novela me planteaba qué había aprendido directamente y no lo tenía muy claro, pero al final tiene que ver con cómo puedes organizar tu universo, tu imaginario y también con tener maestros y unas ideas. Nosotros no es que hayamos renegado de esos maestros, es que no los hemos tenido.

GUILLERMO: Volviendo a la domesticidad, sobre el tema de la casa flotan muchos clichés. El modo mismo en que concebimos la casa predetermina su uso y, en cierta media, perpetúa o genera a su vez nuevos clichés.

AITOR: Hay distintos casos de cliente. Hay algunos que tienen claro cómo vivir y hay otros que no y simplemente nos plantean enunciados más abiertos. Pero en ambos casos acabamos

proponiendo aquello que creemos que es correcto. A nivel de necesidades —no de concreciones— seguimos el enunciado de lo que nos piden.

IGOR: Ya no hay algo generacional que nos lleve a hacer las cosas por una convicción absoluta, a tener la seguridad de que nuestro trabajo puede suponer una ruptura con lo que estamos haciendo. En el caso del arquitecto mexicano Luis Barragán, él hacía las cosas porque le gustaban. Me ha reconfortado leer sus escritos. Barragán busca lo equilibrado: si conseguimos eso, el cliente va a estar contento, hayas cumplido o no con sus voluntades.

GUILLERMO: En vuestro caso sois cuatro y eso os diferencia de un estudio tradicional, en el que el arquitecto solía rodearse de gente que trabajaba para él siguiendo una estructura más piramidal. ¿Existe un proceso de trabajo? ¿Surge vuestro lenguaje de un diálogo?

IGOR: Existe y tiene mucho que ver con los referentes. Cuando discutimos un proyecto tenemos una nebulosa de referencias alrededor. Los referentes sobrevuelan el trabajo, pero al final siempre acabamos preguntándonos: ¿esto está bien, esto está mal?

AITOR: Como las cosas que hacemos son de escala más bien pequeña, siempre hacemos maquetas a escala 1:20, un tamaño al que hemos aprendido a ver las cosas, a pensarlas y visualizarlas. Nos sirven también para presentar el proyecto al cliente, etc. Hay gente que ve en nosotros referentes que no ven en otros arquitectos de nuestra generación, el tema de las maquetas es uno; por otra parte, casi no mostramos planos.

IGOR: Cada uno de nosotros dibuja un poco a su manera. No tenemos un estándar. Si alguien quisiese publicar algo sobre nuestra obra sería difícil presentar una documentación coherente de todos los proyectos. No tenemos un libro de estilo.

— Escena dos — BAR PASAJES

Parece que toca cambiar de bar. Los Ge deciden que nos acerquemos al centro, a un bar de regusto benjaminiano a medio camino entre el pasaje y el callejón, dotado de la domesticidad extraña propia de los vestíbulos de escalera. Entretanto veníamos hablando de revistas y la cosa se retoma por ahí.

GUILLERMO: ¿Habéis construido alguna casa que os dé vergüenza publicar?

IGOR, AITOR [al unísono]: No.

GUILLERMO: ¿No habéis hecho encargos por dinero?

IGOR: No.

AITOR: A veces hemos publicado el presupuesto de algunas reformas, muy bajo, y lo que ocurre es que mucha gente viene y quiere una casa así de barata, cuando el contexto en que se han construido es muy distinto, como sucede con el proyecto que hicimos en Extremadura.

IGOR: Alabar la arquitectura por su precio me parece lamentable, no es una carta de presentación.

GUILLERMO: ¿En qué os basáis cuando empezáis un proyecto? ¿Os repartís entre vosotros los encargos?

IGOR: Sí, los repartimos. Aun siendo cuatro y diferentes entre nosotros, sí existe una evolución de intereses parecidos, quizás por contaminación. Probablemente ahora no haríamos los proyectos como los hicimos. La vivienda que estamos haciendo en la Floresta (Barcelona) es un ejemplo, llevaba cuatro años parada. Hasta ahora no hemos hecho una sola zapata, ni cimentación. Es bastante frustrante.

AITOR: Cuando estábamos estudiando no lo imaginábamos ni en el peor de los casos. Entonces veíamos que lo normal era diseñar teatros, museos, etc., y pensabas que estabas estudiando para hacer eso, y no es que fueras un flipado ni nada por el estilo, es que eso era lo normal.

IGOR: Hay algo muy importante para nosotros que es construir las cosas. Aun así no tenemos un método o un estilo de representación definidos.

GUILLERMO: No estoy muy de acuerdo.

IGOR: Todo lo que hacemos son al final herramientas pensadas para construir el proyecto. Nuestros planos suelen ser feos.

AITOR: Algunos hay más afortunados que otros, pero para nosotros el plano no es un proyecto. Hay gente para quien el plano es un fin, un proyecto. En cambio para nosotros es un medio, y cada vez más. El fin es construir.

— Escena tres — BAR LA PLATA

El camino sigue descendente, dirección mar. Acabamos en La Plata, donde sólo se pueden pedir cuatro o cinco tipos de platos. Menú: pescado frito, butifarra y ensalada de tomate con anchoas.

GUILLERMO: ¿Hacéis caso a los comentarios sobre vosotros?

IGOR: No.

GUILLERMO: En la revista *Apartamento* a menudo entrevistáis a arquitectos que han convertido su hogar en un verdadero experimento. Os fascinan personajes como Eduardo Longo o Ricardo Bofill que, como el protagonista de una novela de Joris-Karl Huysmans, han creado su propio mundo, una arquitectura que les permite protegerse de algo...

AITOR: Nos gusta la gente que ha sido capaz de crear un universo personal, una especie de cosmogonía propia. Muchas veces vemos cómo lo que nos interesan son las obras de su juventud. Nos ha pasado en muchos casos que, en lugar de hablar del pasado, quieren hablarnos del presente y de lo que hacen ahora, de lo que los mantiene vivos.

GUILLERMO: ¿Construiríais un experimento así para vosotros?

AITOR: Supongo que es algo que se genera con el tiempo.

GUILLERMO: Respecto a esa idea de experimento, vuestro trabajo con los muebles o las exposiciones que recientemente habéis di-

señado, ¿os sirven para canalizar algo que no podríais materializar de otro modo?

IGOR: No, para nosotros es lo mismo. Los muebles permiten concretar algo de esa constelación que nos rodea. El esquema organizativo que tenemos es una nebulosa. Hay bastante aleatoriedad en la distribución de trabajos.

AITOR: No sé si las sillas son una prueba o un punto. No hacemos una gran novela por un lado y luego escribimos relatos eróticos aparte, todo es la misma cosa. Lo que agradecemos es la poca distancia que existe entre el primer dibujo, su ejecución y la realidad.

GUILLERMO: Otra de las cosas que se refleja en vuestras entrevistas para *Apartamento* es que os interesa la historia que hay detrás de cada proyecto, de cada casa. En vuestro caso concreto, ¿en qué medida influyen las historias en los proyectos que hacéis? ¿Cómo las utilizáis a la hora de enfocar vuestro trabajo?

IGOR: Creo que tu pregunta tiene que ver con la densidad. Cargar algo con cosas tuyas y que, al final, todo se entremezcle. Consiste en crear una historia. Lo que me gusta de Jorge Oteiza es precisamente eso: era alguien capaz de mezclar cosas muy reales con otras muy imaginarias y construir de ese modo su propio universo.

AITOR: Volviendo a la pregunta, creo que cada vez le falta más sedimento a la arquitectura.

GUILLERMO: A eso se suma una enorme burocratización de los proyectos. Al final, el papeleo acaba consumiendo una cantidad desproporcionada de recursos. Hay un desequilibrio enorme entre lo pensado, la generación del trabajo puro y duro y la hipernormativización de todo, de la que no se salva la arquitectura.

JONATHAN: Creo que no hay ningún proyecto nuestro en el que cumplamos estrictamente la normativa.

JORDI: Pero no militamos por ello en contra de la normativa como principio. Siempre intentamos conseguir algo dentro lo razonable. Lo que ocurre es que a veces cumple y a veces no. La normativa está pensada para minimizar el daño de lo peor.

AITOR: Sólo hace falta darse una vuelta por la ciudad y darse cuenta de que la mayoría de la arquitectura que hay es de muy mala calidad, pero la ironía es que sí cumple la normativa.

IGOR: Déjame volver al tema del tiempo. Una conocida tiene un hotel algo bohemio vinculado a la ópera al que una vez fuimos a tomar champán y donde nos contó una extraña teoría de un amigo suyo, que defendía que el tiempo de hoy en día no es el mismo que antiguamente. Creo que respondía a una teoría matemática. Un segundo de hoy es más breve que el de hace cien años. Pero volviendo a la densidad ¿Qué tiene, por ejemplo, un arquitecto como Smiljan Radic que no tengamos nosotros?

GUILLERMO: ¿Qué exactamente?

IGOR: Más capacidad de concentrar densidad. Una vez leí un artículo de Ábalos y Herreiros donde criticaban ese concepto, pero en rea-

lidad hablaban de algo distinto a lo que yo me refiero. La densidad para mí consiste en tener la capacidad de superponer varias capas sobre algo con la ayuda del tiempo. Por ejemplo, los carpinteros con los que trabajamos haciendo muebles son casualmente los mismos que hacían el mobiliario a Federico Correa y Alfonso Milà. Ellos nos contaban cómo Milà solía pasarse tardes enteras mirando un mueble, una silla. Se quedaba ahí, callado, observando qué sé yo, quizás la proporción de la barra del restaurante Flash Flash. Así una tarde entera. Hacer eso hoy en día es imposible, primero porque te llaman al móvil o te suena el WhatsApp.

AITOR: Hoy haces una foto con el móvil deprisa, vas en el metro y la vas mirando interrumpidamente... Lo hacemos todos, ¡imagínate poder hacer eso durante toda una tarde!

IGOR: Por ejemplo, un edificio como Torres Blancas hoy en día sería imposible.

GUILLERMO: Allí se juntaron muchas cosas, empezando por el promotor. Pero, por cierto, más que con la densidad, os conecto con ciertas formas de hedonismo.

IGOR: Me encanta que nos conecten con eso.

GUILLERMO: Aunque sea una frivolidad lo que voy a decir, hablando sobre vosotros con gente muy distinta, muchas veces me han dicho que Arquitectura-G es muy masculina. Además os encanta provocar en ese sentido, como habéis hecho con el anuncio de la Balensiya, un balancín de Indoors sobre el que se sienta una chica desnuda.

AITOR: Somos post-feministas [ríen].

IGOR: Una clienta nos dijo algo similar hace poco. Creo muchísimo en lo masculino y lo femenino, no tienen nada que ver, ¡pero de ahí a pensar que haya cosas masculinas o femeninas! Sí existe, en cambio, una interpretación distinta del ojo masculino y del ojo femenino, pero las cosas no tienen atributos de género por sí mismas.

AITOR: ¿Creéis que si fuésemos dos hombres y dos mujeres el producto sería diferente?

— Escena cuatro — COCTELERÍA NEGRONI

Ha llegado el momento de la noche en que ya no es necesario formular siquiera las preguntas. La conversación continúa...

IGOR: Volviendo al hedonismo, los proyectos que hacemos a veces exigen recurrir a inventos, a soluciones diseñadas expresamente, que no son de catálogo y que, quizás, envejecen más deprisa, pero que a la vez transmiten una extraña sensación de confort. Son cosas que se deterioran pero a la vez mantienen su porte. Es algo que hacía también Enric Miralles, un arquitecto en el que nos hemos ido fijando los últimos años.

AITOR: Seguro que hay arquitectos que se enorgullecen al decir que en una casa construida por ellos hace cincuenta años todo cierra como el primer día. Alguien te podría argumentar eso como signo de buen hacer. Creo que hablas más del cariño puesto en las cosas.

IGOR: La última vez que comimos en el Flash Flash estábamos en la barra, junto a la pared, y vi cómo la esquina se había comenzado a abrir. Confieso que sentí cierto placer en eso. El día que se rompen las cosas de catálogo lo hacen de un modo que obliga a sustituirlas irremediamente. Sin embargo hay otras cosas que se pueden permitir mantenerse medio rotas.

GUILLERMO: Habláis de Miralles y otros arquitectos, ¿pero usáis referentes que no provengan de la arquitectura?

IGOR: Bueno, depende del proyecto. Hicimos hace poco un concurso para un hotel y nos basamos muchísimo en algunas pinturas para la propuesta de iluminación. Siempre las tomamos de un modo muy literal, explicativo y visual.

GUILLERMO: Parece además que tenéis muchos referentes del mundo del diseño y la moda.

IGOR: Aunque cada vez me interese menos, la moda es para mí más cercana que el mundo del arte. Antes seguía bastante el mundillo pero, aunque sigue habiendo algunos personajes que me fascinan, no estoy tan al día.

AITOR: La primera vez que leí algo sobre Issey Miyake fue leyendo a Tusquets. Me fascinaba, veía en sus pliegues cierta arquitectura, pero ahora la verdad es que me cuesta más.

GUILLERMO: ¿Un decálogo?

AITOR: Podríamos hablar más de procedimiento que de objetivos.

GUILLERMO: ¿Cuál?

AITOR: Hacer de todos los proyectos una maqueta muy grande, a escala 1:20. Es lo único que se repite entre proyectos. Es algo que, por cierto, no proviene de nuestra formación universitaria, donde existía un culto a la maqueta. Allí parecía un fin en sí mismo, debía estar bien acabada. No era tanto una herramienta como una forma de pasar a limpio el proyecto.

IGOR: Otra característica de nuestro trabajo es que no hay documentos en limpio.

GUILLERMO: Aparte de los procedimientos, volvamos al tema de los decálogos o los objetivos.

AITOR: Dominar el mundo [risas]. Sería muy pretencioso por nuestra parte tener un decálogo de objetivos.

IGOR: Vamos acumulando una serie de referentes y al final todo se destila según esos deseos. Luchamos al máximo para que se ejecuten, por encima de modas o incluso del cliente.

AITOR: Hay algo que tiene que ver con la construcción del confort, con la producción de los factores que pueden desembocar en conseguir estar en un espacio de forma placentera. Tiene que ver con el hedonismo al que te referías al principio.

IGOR: Me da pavor el hecho de que ese hedonismo no se refleje en los documentos. Vemos las casas que nos gustan y puedes percibir que sus habitantes se lo pasaban bien.

GUILLERMO: ¿Todo son proyectos privados? ¿Forma parte del decálogo?

IGOR: Dejamos de presentarnos a concursos. Nos presentamos a unos diez y nos pare-

ció una pérdida de tiempo y de ilusión, los que ganaban siempre eran proyectos tristes. Creo que vimos que no nos interesaba meternos en eso. Pensamos que debíamos aplicar todo ese tiempo a otras cosas más personales, como el mobiliario, cosas que han dado frutos. Además empezaron a entrar algunos proyectos privados. No sé, simplemente tomamos la decisión.

GUILLERMO: Pero teníais libertad máxima.

IGOR: Igual es lo que no nos va, tener libertad máxima.

GUILLERMO: Recuerdo el cuento de Adolf Loos en que el arquitecto lo diseña todo, hasta las pantuflas del cliente. El ámbito doméstico es difícil para el arquitecto porque actúas directamente sobre la vida íntima de las personas, con todos sus riesgos. Por otra parte resulta contradictorio diseñar el hedonismo, porque siempre parece surgir de factores incontrolables, aunque haya cosas que puedan favorecerlo. ¿Os imponéis un límite? ¿Dónde paráis?

IGOR: Tiene que ver con nuestros intereses. Queremos hacer un sofá circular de obra que hemos intentado poner en varios sitios hasta lograrlo. El límite al final está en lo que queremos hacer y en cómo lo encajamos en cada propuesta. Hay una sensibilidad previa frente al cliente y al programa. El límite es el programa. A partir de ahí es una cuestión de persuasión.

Antes nuestra obsesión era que las cosas no estuviesen diseñadas. Uno de los primeros pisos fue para mi hermana. Ese piso no estaba muy diseñado. La idea era que las habitaciones perimetrales pudiesen intercambiar su uso en el futuro, que lo único fijo fuese el centro. Había tomas de tele e instalaciones por todas partes que permitían el cambio.

AITOR: A día de hoy somos más deterministas que antes. Ahora diseñamos más el uso de cada estancia, incluso del mobiliario.

IGOR: Si hacemos un salón, cada vez nos cuesta más prescribir un sofá estándar, preferimos hacer un sofá de obra que genere un lugar específico. Es algo que jamás hubiésemos hecho de estudiantes, un sofá con forma cóncava.

GUILLERMO: ¿Para quién os gustaría hacer una casa?

IGOR: Para Iker Jiménez.

GUILLERMO: ¿Creéis en el más allá?

AITOR: No, pero las ciencias ocultas sí nos gustan.

GUILLERMO: ¿Habéis tenido alguna experiencia?

AITOR: Me gusta que saques este tema porque hace poco tuvimos una experiencia extracorpórea de camino al estudio, de noche.

IGOR: Una fantasmogénesis...

AITOR: Fue una experiencia extracorpórea por mi parte que ni siquiera viví.

[Risas.]

Guillermo López (1980) es arquitecto y cofundador del estudio MAIO. Escribe regularmente en publicaciones especializadas y es editor de la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*.



DICCIONARIO ESCÉPTICO

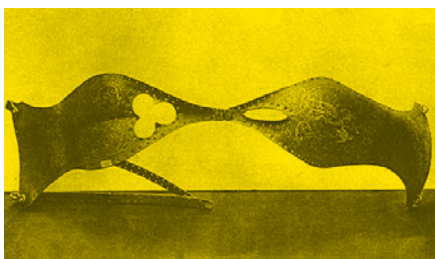
Miguel-Anxo Murado

A

ARDILLA: Roedor esciuromorfo de la familia Sciuridae. “En los tiempos antiguos, una ardilla podía cruzar la Península Ibérica saltando de árbol en árbol.” ¿Quién no conoce la frase? Es un clásico de los prólogos de guías de la naturaleza española, de los discursos de los políticos, de los ecologistas, de la conversación de café. A veces, la ardilla es un mono, lo que debería despertar ya suspicacias. ¿De dónde sale la historia? Se suele decir que de Estrabón. Pero no está en Estrabón. No la menciona en el famoso —pero poco leído— libro III de su *Geografía*. No se sabe con certeza quién inventó esta leyenda urbana de una fuerza visual tan irresistible, pero su expansión puede quizás atribuirse al inolvidable Doctor Félix Rodríguez de la Fuente, que empezaba con ella el primer capítulo de su serie *El hombre y la Tierra* —aunque de una manera diferente, imaginando un águila, no una ardilla ni un mono—. La frase es inventada y el hecho en sí dudoso. No hay razones para pensar que la superficie forestal de la Península Ibérica fuese en otras épocas mucho mayor, en conjunto, de lo que es ahora —lo que, por supuesto, no es una razón para destruir la que queda—. [Ref: Estrabón *Geografía, Libros III-IV*; Rodríguez de la Fuente, Félix “Prisioneros del Bosque”, *El hombre y la Tierra* TVE, 1974]

C

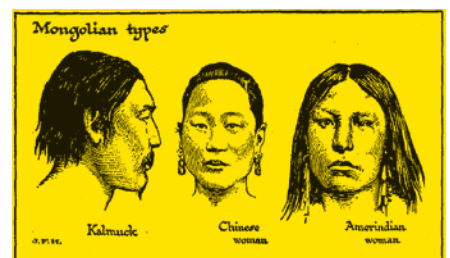
CASTIDAD, CINTURÓN DE: “El de metal o cuero con cerradura que se usaba en la Edad Media cuando se quería impedir que una mujer tuviera relaciones sexuales”. O eso dice el diccionario. ¿Existió realmente? En la década de 1990 las pruebas científicas revelaron que todos los ejemplos de cinturón de castidad que se conservan en los museos, y que se creían medievales, fueron confeccionados en el siglo XIX. El aparente fraude afectaba a numerosas instituciones, incluidas algunas



tan prestigiosas como el Nordiske Museet de Estocolmo, el Germanisches National Museum de Nuremberg, el Science Museum de Londres —donde hay tres— y, quizás, el más famoso de todos: el Musée National du Moyen Âge de París, donde se exhibían dos ejemplos de cinturón de castidad, uno de ellos considerado propiedad de Catalina de Medici —un clásico ejemplo de atribución de un objeto especial a una persona famosa sin base alguna—. Aunque no ha sido estudiado, también se sospecha que sería una falsificación el ejemplar que se exhibe en el Palacio Ducal de Venecia, y que se atribuye a Francesco di Carrara II (s. XIV). Surgió así la sospecha de que el cinturón de castidad podría ser una leyenda urbana, una fantasía erótica de la Era Victoriana de la que se aprovecharon los falsificadores. El asunto es un poco más complejo pero se puede decir con cierto grado de certidumbre que la creencia de que el cinturón de castidad se inventó en la Edad Media para proteger la virtud de las esposas e hijas de los caballeros que marchaban a las Cruzadas es falsa. No hay prueba alguna de que estos objetos existiesen en tiempos medievales. El término aparece en latín desde la Antigüedad —*cingulum castitatis*—, pero como concepto teológico, no como objeto real. De ahí pasó a la poesía de los siglos XV-XVI como un símbolo abstracto de fidelidad. Significativamente, no se da en la poesía erótica de esos siglos sino sobre todo en la religiosa y, a veces, en la amorosa. Las pocas ocasiones en que se menciona el objeto en sí es en tono de broma (Konrad Kyeser, 1405) o considerándolo un disparate (Brantôme, Voltaire). Lo mismo se puede decir de los dibujos y pinturas que lo representan. Al no haber sobrevivido ningún artefacto en concreto ni ningún testimonio directo de alguien que lo haya usado o siquiera visto, los historiadores tienden ahora a creer que también en estos siglos el cinturón de castidad era una fantasía literaria —aunque no se puede descartar completamente que existiese alguno, siempre de manera muy excepcional—. En todo caso, parece claro que nuestra imagen del cinturón de castidad es una invención de los escritores libertinos de finales del siglo XVIII y los únicos cinturones que existieron fueron los que —en número muy pequeño— se fabricaron en el siglo XIX para un propósito diferente: combatir la masturbación en los hombres. [Ref: Classen, Albrecht *The Medieval Chastity Belt. A Myth-Making Process*, 2007; Varga, Benedek [Ed.] *The Secret Histories of Chastity Belts. Myth and Reality* (catálogo), 2010]

E

ESPERANZA DE VIDA: Es la media de la cantidad de años que vive una determinada población. Junto al Producto Interior Bruto (PIB), es uno de los indicadores que se emplean para medir el bienestar de un grupo humano. Sin embargo, su valor no es universal. Los estudios demuestran que en las plantaciones de esclavos del Caribe la esperanza de vida de los esclavos era mayor que la de sus amos debido a cuestiones de resistencia a las enfermedades tropicales y fortaleza física en general. [Ref: McNeill *The Human Web. A Bird's-Eye View of World History*, 2003]



G

GENÉTICA DE LAS POBLACIONES: Es el estudio del ADN de los individuos de una colectividad con la secreta esperanza de que resulten ser diferentes a otras colectividades e idénticos entre sí. La genética de las poblaciones estuvo de moda a finales del siglo XIX, en el contexto de las explicaciones racistas sobre el origen de los espíritus nacionales y las diferencias entre comunidades humanas. Cayó luego en desgracia después de la Segunda Guerra Mundial, por razones no del todo misteriosas, pero ha vuelto a ganar prominencia a raíz de los avances en las investigaciones sobre el genoma humano, sobre todo en países obsesionados con la idea de pureza racial —nunca expresada en esos términos—. El ejemplo más notorio es Israel, donde los estudios en busca del “gen judío” (sic) son algo recurrente. Del grado de credibilidad que merecen estos estudios puede ofrecerse el siguiente ejemplo: en noviembre del año 2000, por ejemplo, suscitó un enorme interés la publicación en la prensa israelí de los resultados de un estudio realizado por la Universidad Hebrea de Jerusalén según el cual la genética de la población judía de origen europeo en Israel era relativamente similar con la de la población original palestina, que compartirían con ellos tres

ancestros comunes en un pasado remoto. Curiosamente, este estudio había sido elaborado durante el período del Proceso de Paz de Oslo (1993-2000) que buscaba, al menos en teoría, un entendimiento entre las dos comunidades. Sin embargo, su publicación vino a coincidir con el comienzo de la Segunda Intifada, cuando el ambiente era muy distinto. Hubo protestas, cartas al director y cuestionamientos públicos de los resultados. No había pasado más que un año y ya había otro estudio genético que rectificaba al anterior: no, no había la menor relación genética entre judíos israelíes y palestinos, se había tratado de un error. Como dice irónicamente el historiador israelí Shlomo Sand, daba la impresión de que la Intifada “había indirectamente contribuido al progreso de la ciencia genética en Israel”. [Ref: Sand, Shlomo *Comment le peuple juif fut inventé*, Fayard, 2008.; Traubman, Tamara, “The Jews and the Palestinians in Israel and the Territories have Common Ancestors”, *Haaretz*, 12-11-2000; Traubman, Tamara “A Great Genetic Resemblance between the Jews and the Kurds”, *Haaretz*, 21-12-2001]

H
HIPOCONDRIA: La creencia firme en que la salud es un estado transitorio del que no se puede esperar nada bueno. Es una de las variantes más dañinas de la fe, la sospecha de que no hay pacientes sanos sino enfermos mal explorados. Raramente se ha contemplado, sin embargo, su importancia en la evolución de la ciencia médica. Se ha calculado, por ejemplo, que en el s. XIX los médicos obtenían las cinco sextas partes de sus ganancias tratando enfermedades imaginarias. [Ref: Zeldin, Theodore *Historia íntima de la Humanidad* Alianza, Editorial, 1996]



I
INSTRUCCIÓN PÚBLICA: Es la variante estatal de la educación y como tal se la considera la clave para la formación del espíritu ciudadano. La observación no parece, sin embargo, confirmarlo. Los manuales educativos de la Alemania nazi no estuvieron listos hasta 1937 y no se distribuyeron completamente a todas las escuelas hasta 1941 por lo que tuvieron muy escasa influencia en la formación de la juventud alemana en tiempos de Hitler. De hecho, lo cierto es que los dirigentes nazis se habían formado en los textos de inspiración democrática y socialdemócrata de la Alemania de Weimar, mientras que fueron los futuros dirigentes demócratas de la Alemania Federal democrática los que se formaron en el período nazi... [Ref: Ferro, Marc *Cómo se cuenta la historia a los niños en el mundo entero*, Fondo de Cultura Económica, 1995]



O
OWENS, JESSE: Atleta norteamericano (1913-1980), cuatro veces ganador de un oro olímpico. ¿Se negó Hitler a estrechar su mano en la Olimpiada de Berlín de 1936, indignado por su triunfo sobre los corredores de raza blanca? No sólo mucha gente lo cree sino que muchos están seguros de haber visto las imágenes en algún documental o recuerdan la fotografía del momento con viveza. Es un ejemplo interesante de sugestión colectiva, porque el hecho no ocurrió nunca. Hitler no estaba en el estadio cuando Owens completó su famosa carrera. El propio corredor siempre desmintió la historia e incluso aseguraba que el dictador le había saludado respetuosamente desde lejos en una ocasión —aunque tampoco este testimonio es muy fiable—. Hitler era realmente un racista y, en sus memorias, Albert Speer habla de su disgusto por la victoria de Owens —aunque Speer no es tampoco una fuente fiable y puede ser que su testimonio sea la causa o la consecuencia de la leyenda más que su confirmación—. A su regreso a Estados Unidos, Owens intentó sin éxito que el presidente Roosevelt le recibiese y le estrechase la mano. [Ref: Speer, Albert *Memorias: Los recuerdos del arquitecto y ministro...* El Acantilado, 2001]

S
SALARIO: Etimológicamente procedente de la palabra “sal”, aunque de sabor más bien dulce. Es el pago por un trabajo. En la práctica, es el pago *mínimo* posible por un trabajo, a partir de una tradición empresarial según la cual los costes laborales son el principal enemigo de los beneficios. Como todas las tradiciones, está basada más en la repetición del concepto que en su comprobación empírica. Cuando Henry Ford instaló su primera cadena de montaje en 1912, los obreros la consideraban tan desagradable que tuvo que pagarles más para que trabajasen en ella. No está claro si fue esto, los obreros bien pagados, y no la cadena de montaje, la clave del éxito de Ford. Con la paga de dos meses, los obreros podían comprarse uno de los modelos T que fabricaban. [Ref: McNeill *The Human Web. A Bird's-Eye View of World History*, 2003]

V
VACA SAGRADA: “Persona que, a lo largo del tiempo, ha adquirido en su profesión una autoridad y un prestigio que la hacen socialmente intocable”. Se refiere a las vacas sagradas de la India. Sin embargo, la sacralización de las vacas de la India es un fenómeno moderno, al menos en gran parte, vinculado a fenómenos políticos más que religiosos. El historiador D.N. Jha demostró hace años que los hindúes comían vaca hasta la llegada de los musulmanes y sólo empezaron a prescindir lentamente de ella para diferenciarse de ellos. En todo caso, el tabú afectaba únicamente a la casta brahmánica. Es a raíz del nacionalismo hindú moderno, a finales del siglo XIX, cuando se extiende la idea de que el consumo de carne de vaca está prohibido para un hinduista, junto a la de que siempre lo había estado y a la de la propia divinización de la vaca. Es este Movimiento para la Protección de las Vacas, como se lo denominó en el siglo XIX, el origen de las prohibiciones dietéticas y el estatus del vacuno en la India actual, y no una tradición milenaria. Más que sagrada, la vaca india es patriota. [Ref: Mishra, Pankaj “One man's beef...” *The Guardian*, 13-7-2002; Jha, D.N. *The Myth of the Holy Cow* Verso, 2002]



Miguel-Anxo Murado (Lugo, 1965) es escritor. Ha publicado una veintena de títulos de ficción y ensayo, entre otros, *Otra idea de Galicia* y *La invención del pasado*. Es colaborador habitual de la cadena SER, la BBC y *The Guardian*.

Hace algún tiempo, Mark Leckey dijo en una entrevista que su mayor orgullo como artista era que un trabajo suyo se hubiera convertido en un auténtico fenómeno pop gracias a internet. Se refería a *Fiorucci Made Me Hardcore*, un video de 1999 con el que este artista se adelantó a YouTube remezclando fragmentos de metraje *amateur* en un recorrido anfetamínico por las distintas subculturas juveniles que transformaron las pistas de baile inglesas desde los setenta. Parece irónico que aquel video terminase circulando viralmente por la red y que haya sido reapropiado tantas veces que bien se podría decir que ha vuelto al anonimato. A la pregunta obligada sobre la posición del arte frente a la cultura popular, Leckey respondía con humor imaginando un futuro en que la obra de arte sería reproducida, sampleada y remezclada a través de las redes de comunicación hasta diluirse en algo tan insignificante como universal: un flujo de imágenes de gatitos ("LOL-cats") como las que proliferan graciosamente en nuestro muro de Facebook y en los tableros de 4chan.org. Hoy lo popular se presta a todas estas formas: desde la ritualidad convulsa de una fiesta *rave* hasta la circulación no menos compulsiva de signos, datos y mercancías a escala global.

Por ello hablar de lo popular desde el museo no es muy distinto a perseguir fantasmas. Se trata de una categoría francamente resbaladiza que nos obliga a negociar entre la recuperación nostálgica del pasado y su consumo acelerado en el presente. Entre la celebración de la calle en su heterogeneidad radical y la resistencia a su normalización dentro de la cultura de masas. Entre el enésimo retorno a las raíces y la penúltima revelación de las revistas de tendencias. La nueva presentación de la colección del MACBA asume el reto de abordar la pervivencia y las mutaciones de lo popular en el arte que nos precede, reinscribiendo la práctica de los artistas en un contexto cultural más amplio, atravesado por los flujos cotidianos de información. La exposición se puede visitar desde mayo y constituye el primer episodio de un tríptico ambicioso —*Aquí comienza nuestra historia*— con el que el museo se propone reescribir nuestro pasado inmediato: esa década alargada, imprecisa y turbulenta que media entre la muerte del Dictador y el furor olímpico de 1992. Una década que apenas empieza a lamerse las heridas de la reconversión industrial y que verá diluirse la identidad de clase sobre la que aún reposaba el mundo popular de posguerra.

De las reglas que rigen el arte de aquel periodo, al comisario Valentín Roma (y al resto de colaboradores en este proyecto) le interesan sobre todo sus excepciones. Inspirándose en la actitud heterodoxa de la microhistoria italiana, *La herencia inmaterial* rastrea aquellos acontecimientos menores, prácticas artísticas y fenómenos culturales que en alguna medida se resisten a su incorporación en los relatos historiográficos dominantes. Aunque la exposición se divide en seis apartados temáticos, no parece descabellado leerla como una serie de



DONDE EL POP PIERDE SU FORMA

Un recorrido populista a través
de la exposición del MACBA
La herencia inmaterial.
Ensayando desde la Colección.

Sabel Gavaldon

variaciones, incisos y acotaciones en torno a la pregunta sobre cuáles son los desplazamientos que se producen en el seno del arte con la crisis de los grandes relatos y la irrupción de lo popular en la historia. Inician este recorrido artistas como Pepe Espaliú, Joan Jonas, Ana Mendieta y James Lee Byars, cuyos trabajos nacen de una fascinación por lo mítico-ritual y su traslado a la cultura capitalista. En *Sacro Pagan* (1978), la mirada alucinada de Antoni Miralda registra las procesiones multitudinarias mediante las que las mayorías y las minorías políticas construyen su identidad en las calles de Nueva York. Es ciertamente una declaración de intenciones que el comisario de la muestra haya puesto en diálogo la película de Miralda con las grabaciones contemporáneas de Enrique Morente y Chicho Sánchez Ferlosio, dos músicos que asumieron el reto que suponía reinventar un folclore secuestrado por la cultura oficial del franquismo.

No está de más recordar que en 1982, la séptima edición de la documenta de Kassel se había presentado a bombo y platillo con un llamamiento a reconquistar el colorido local en la



Mi pathos doy, Carlos Pazos (1981)

pintura. Frente a la lógica cultural de la mundialización, una de las reacciones más pintorescas del *establishment* artístico durante aquellos años consistirá en sacar del sarcófago la idea romántica de un arte nacional y buscar refugio en el narcisismo de las pequeñas diferencias. En este contexto, el humor se convierte en un recurso que permite a los artistas negociar su distancia simbólica con respecto a los mitos de origen y la autoridad de la tradición. Buen ejemplo de ello son los *Avignon Guys* (1994) de Rafael Agredano, su réplica a la masculinidad picassiana. Aquí el imaginario cubista es pop en su sentido más bajo: un repertorio de iconos que se acumulan en la tienda de un museo. En realidad son muchos los artistas en *La herencia inmaterial* que aprovechan esta intensidad retórica del gag y del humor cáustico, incluso grotesco. Un humor con raíces populares y de signo desmitificador. Destaca sin duda la recuperación de la figura de Joan Brossa, cuya poética puede leerse como una invitación a profanar los símbolos de lo sagrado para revestirlos de otro significado mediante el bricolaje conceptual. Igualmente audaz

es la decisión curatorial de relacionar los objetos de Brossa con los antipoemas de Nicanor Parra y situar la obra de ambos frente a *Beaux Arts* (1992), una serie de óleos en que Rogelio López Cuenca se apropia de la imagen corporativa de distintas empresas transnacionales para exorcizar su poder icónico a través del humor.

Lo primero con que tropieza uno al entrar en la exposición es *Mi pathos doy* (1981), de Carlos Pazos. Se trata de una escenografía tragicómica: un recuadro de papel pintado decorando una pared con moldura de la que sobresale una chimenea grandilocuente y la imitación barata de un oso disecado. La instalación de Pazos es la parodia de un interior burgués y a su vez reproduce la ambientación de las películas de terror de serie B protagonizadas por el actor bisexual Vincent Price. Un simulacro que podríamos calificar de “*camp*ceptualista” (tomando prestado el término de Beatriz Preciado) con el que este artista deconstruye los valores, códigos y jerarquías que definen la cultura de masas, sirviéndose de su citación descontextualizada. Esta es de hecho otra de las líneas de fuerza que atra-

viesan *La herencia inmaterial*, en cuyo recorrido también encontramos la obra de artistas que han diseccionado el lenguaje audiovisual hegemónico del cine y la televisión, como Gary Hill y Jaime Davidovich (este último con su delirante programa *The Live! Show*, emitido durante casi cinco años en la televisión por cable norteamericana). En una dirección parecida, Raphael Montañez Ortiz utiliza un simple *loop* para convertir un beso hollywoodiense en el escenario siniestro de una agresión. Como si esta operación de (des)montaje cinematográfico nos revelase el inconsciente reprimido del pop, sacando a relucir la violencia latente y las relaciones de poder que se ocultan bajo su superficie cristalina.

También las calles ocultan bajo su superficie movimientos sísmicos que amenazan con derribar los consensos de la Transición. Puede que durante los años ochenta no hubiera playa bajo los adoquines, pero sí que se registran intensidades políticas aún pendientes de definición: temblores, brechas, sacudidas. Por ello es brillante el modo en que la exposición confronta documentos de las primeras elecciones tras el franquismo con un vídeo como *Belchite/South Bronx* (1987), en el que Francesc Torres superpone las ruinas de la batalla de Belchite a la ciudad contemporánea vista como espacio de conflicto (un palimpsesto revelador). Por otro lado, la aparición de nuevos sujetos políticos en los márgenes de la experiencia urbana encontraría su traducción en un repertorio renovado de lenguajes artísticos y formas de contestación. Mientras el cine de Joaquim Jordà daba voz a la autogestión obrera contra el cierre de una fábrica barcelonesa, José María Nunes recogía en su película *Gritos* (1984) el testimonio subcultural de jóvenes como Javier Anta (alias el Tutti), al que vemos en silla de ruedas durante un ensayo de Decibelios —“¡botas y tirantes, hostias en el bar...!”— para después bromear con que si en España jamás hubo moteros esto se debe, entre otras cosas, a que en ciudades como Sant Boi apenas podrían doblar la primera curva. Las fotos de Miguel Trillo documentando el revival mod y las que Humberto Rivas dedicó a la estrella travesti Violeta la Burra sugieren que el cuerpo y el estilo se convertirán, ahora más que nunca, en la escenificación de un conflicto. Y de paso nos recuerdan que aún está por escribirse una historia cultural de las clases subalternas en el Estado Español. En este sentido se echa en falta la obra de Ocaña, cuya figura salvajemente popular, subcultural y desafiante condensa como ninguna otra las distintas formas de desobediencia estética, política, sexual y corporal que se ensayaron a lo largo de este periodo.

Junto con el centenar de artistas incluidos en la exposición, *La herencia inmaterial* intercala un buen número de referencias musicales y literarias que sitúan la práctica del arte dentro de los flujos generales de producción cultural y señalan la enorme permeabilidad entre sus distintos estratos. Asumiendo no pocos riesgos, el comisario ha evitado a toda costa esquematismos y categorizaciones, aunque a menudo



Vista general de la exposición, cortesía del MACBA

esto signifique dejar que el hilo argumental se deshila caprichosamente o incluso poner en peligro la legibilidad de algunos documentos. Es difícil no tener la sensación de que algunas referencias han sido espolvoreadas por la muestra como un *topping*: un plus de capital simbólico que no necesariamente arroja luz sobre la exposición. Clavado sobre un muro divisorio tras la primera sala encontramos el primer elepé de los Housemartins, un ejemplo espléndido de cómo el lenguaje obrerista impregna el pop en el norte de Inglaterra. Pero es difícil entender la inclusión de este álbum sin la traducción de alguna de sus letras o al menos exponer su funda interior, mucho más interesante que la carátula, donde un escudo heráldico formado por una estrella roja, una biblia abierta y dos discos de vinilo coronaba el eslogan del grupo: "Take Jesus, Take Marx, Take Hope". No son pocas las carátulas de aquel período que contienen proclamas sindicales y llamamientos a la huelga (Style Council, McCarthy), como tampoco fueron pocos los debates en torno a las posibilidades contrahegemónicas del pop y acerca de la conveniencia de aparecer en los medios de comunicación de masas (¿The Clash tocando en Top of the Pops?). Arrancado de su contexto, la presencia de un álbum como el de los Housemartins parecería anecdótica. Por otro lado, es posible que las menciones a Joy Division o The Smiths fueran obligadas, pero se han excluido en cambio fenómenos social y políticamente más heterogéneos como la escena disco o la explosión de la electrónica de baile. Esa explosión a la que los Smiths responden más que asustados en 1986 con un himno de resonancias racistas: "Hang the DJ, hang the DJ, hang the deejaay".

Es de agradecer que Víctor Lenore haya abordado estos problemas en la última sala de la exposición. Se trata de un espacio sonoro relativamente autónomo donde este crítico musical, invitado por Valentín Roma, traza un recorrido por algunas de las principales corrientes musicales que se desarrollan en el Estado Español desde finales de los setenta, atendiendo no sólo a sus ritmos y acordes, sino también a los desplazamientos políticos que las atraviesan. Aunque pueda resultar sorprendente, tiene un merecido protagonismo dentro de este espacio la eclosión de la ruta del bakalao, que aquí se nos presenta como un movimiento de ruptura profundamente interclasista. Las discotecas de Valencia habrían sido el marco de un experimento social, musical y bioquímico sin precedentes en nuestro país: una verdadera democratización de la noche. Buena señal de ello sería el escándalo moral que causó la ruta del bakalao en los medios de comunicación, así como el absoluto desprecio que recibirá el sonido valenciano por parte de la crítica especializada (por no hablar de su criminalización y el posterior cierre de discotecas). La curaduría de Víctor Lenore intenta devolverle a la cultura pop

su carácter demótico, al tiempo que se pregunta en qué medida un fenómeno como la ruta del bakalao puede entenderse como la respuesta convulsa de aquellos jóvenes frente a una esfera pública atravesada por exclusiones de toda índole y que pronto se vería transformada en un mero escenario para el intercambio de mercancías. Entre las virtudes de *La herencia inmaterial* está la de conseguir reactivar algunas de estas experiencias vitales, transformaciones, rupturas y conflictos protagonizados por las clases populares tras el franquismo. Así como tomar nota de su eco en la práctica de los artistas. Si bien es cierto que la exposición encierra contradicciones, no lo es menos que logra abrir la pregunta acerca de cómo abordar lo popular desde el museo, no ya para capitalizarlo ni tampoco para ensanchar el canon, sino más bien para dejar que esa enorme masa de prácticas excluidas ponga en crisis las taxonomías que ordenan el mundo del arte.

La herencia inmaterial. Ensayando desde la Colección es el primer episodio del tríptico *Aquí comienza nuestra historia*, comisariado por Valentín Roma con la colaboración de Víctor Lenore, Antònia M. Perelló y Julián Rodríguez. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), hasta junio de 2015.

Sabel Gavaldon (Barcelona, 1985) es comisario de exposiciones e investigador independiente. En el último año ha presentado las exposiciones *Un museo del gesto* (La Capella), *Llocs comuns* (Can Felipa Arts Visuals) y *Contratiempos* (CaixaForum). Reside en Londres.

**POR FABO
R ESTAMO
S PARADO**

REGISTROS

1

José Luis Gallero

Lo que sucedió es la forma en que lo cuento. Lo que cuento, una sucesión de mudanzas emprendidas con el sencillo deseo de sentirme en casa. Esta casa, en cuyo silencioso ahora desaparece el ruido por medio del cual el mundo me enemistó conmigo mismo. Aquí, la espiga del esparto ondea entre guijarros, y labra el horizonte monótonos diamantes jornada tras jornada. Como único sustento, la lectura; como veneno verdadero, la escritura, ese agri dulce quehacer que siempre otorga la oportunidad de volver a equivocarse.



Pueden decirse tantas cosas viejas sobre el futuro como nuevas acerca del pasado. La realidad está presidida por un incesante proceso de coincidencia y divergencia. La paradoja es el lenguaje mismo del acontecer. A remolque de la fugacidad, la vida deviene infinita. Porque morimos, filosofamos. Y porque filosofamos, vivimos.



Aunque separados por más de mil quinientos años, la lengua materna de ambos fue el latín. Pese a estar —o por el hecho de estar— profundamente involucrados en la realidad de su tiempo, prestaron mayor atención al estudio de sí mismos que al espectáculo de la época. «Me bastan pocos; me basta uno; puedo contentarme con ninguno», observa Séneca. «Soy yo mismo la materia de mi libro», advierte Montaigne. Análoga complexión moral, idéntica destreza para sortear los caminos ociosos. No seducidos por otra expectativa que la honestidad, el estilo es para ambos la conducta. Persuadidos de la estrecha vinculación entre el cuerpo y el espíritu, no esperan de la filosofía otra recompensa que la salud. «Permanecer tranquilo y contemplar el mercado sin comprar ni vender nada» (Séneca). «Quiero que la muerte me encuentre plantando mis coles, pero sin preocuparme por ella y menos aún por mi jardín imperfecto» (Montaigne). Aficionados a las disquisiciones fúnebres, la educación para la muerte los mantiene vivos. «¿Ignoras acaso que morir es también uno de los deberes de la vida?», pregunta Séneca. «De los pensamientos sobre mi muerte, obtengo un gran consuelo», musita Montaigne.



Los buenos muertos saben regresar.



Madrugando el amor para hacer realidad el bien soñado. Desde antes del alba, acechan su paso los perros del ocaso.



La experiencia sólo enseña que no: que no es el camino conocido el que conduce a casa.



Con el bolígrafo que me obsequió el viajero a quien habían asaltado y socorrí, escribo: «El dolor es el sufrimiento que sabe por qué; el sufrimiento es el dolor que ignora. Toda la literatura se basa en el hallazgo de una convergencia, de una discordancia. Cada analogía, cada disonancia representa para el escritor un cabo de vela, un último tren, una dama con quien bailarías si no estuviera muerta».



En el fondo de sus ojos sería posible adivinar el valor actual de nuestras reservas espirituales. *La echadora de cartas*. El título del cuadro —adquirido por capricho en un hospital psiquiátrico hacia 1977, e inolvidable, sin duda, por el hecho de estar destinado a perderse— evocaba el enigma encerrado en aquella mirada de esfinge. Cinco monedas hicieron de mí su efímero dueño; cinco círculos trazó el pintor en una esquina del lienzo. Conjurábamos así cualquier sombra de desavenencia entre imaginación poética y vida cotidiana. El azar que jugó con aquellas monedas despliega hoy sobre la mesa las cartas de la pitonisa. Todo lo que se pierde guía nuestros pasos. Todo lo que se pierde acaricia el enigma.



Cada muerte renueva el misterio de estar vivo. El misterio del fugitivo intercambio de los mortales con lo eterno.



Eterno es aquello que sólo se vive una vez.

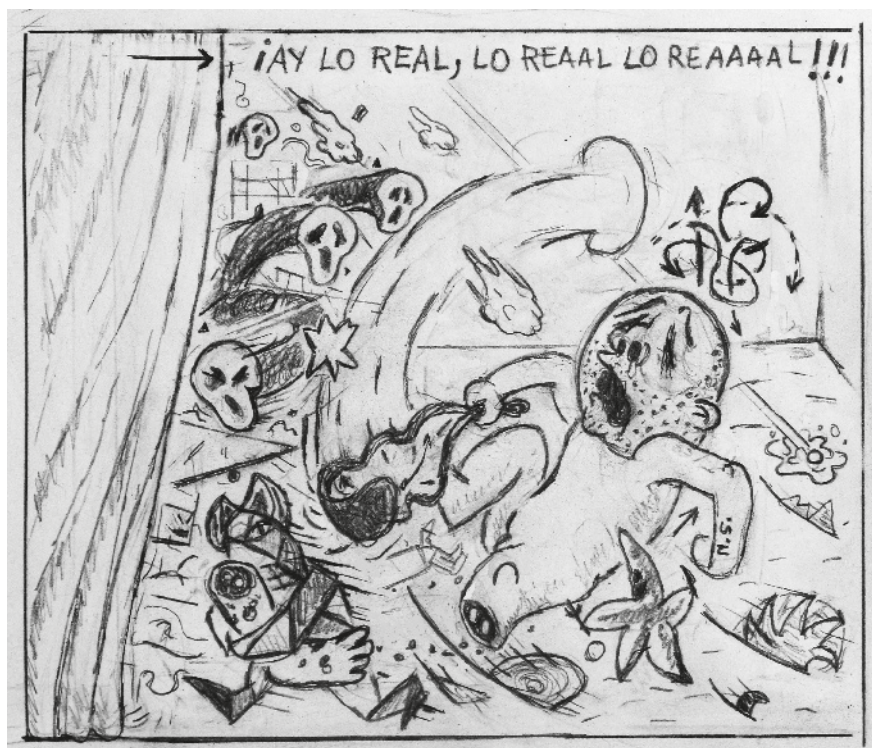


Declinada la agri dulce primavera, difuminado el claroscuro estío, brindar una íntima bienvenida al invierno, ahora, en el corazón del otoño, cuando envejecen las hojas y brilla un último quehacer inexcusable: comenzar a dar las gracias.

LA HISTORIA NO SE REPITE PERO RIMA

Manuel Segade

Hace un siglo que el Fin de Siglo terminó, con el arranque de la Primera Guerra Mundial en 1914. Su gestación como fenómeno cultural fue una respuesta a su tiempo, aquel mundo del siglo XIX que, aparentemente, empezaba a quedar atrás. En el libro *Narciso Fin de Siglo* pretendí explicar —desde la cultura artística, literaria, escénica, filosófica, esotérica, médica o sexual— cómo la puesta en crisis de lo moderno fue parte constituyente de su propio alumbramiento. Como Terry Eagleton escribió: “Es en el Fin de Siglo, bajo sombras gigantescas como la de Nietzsche, cuando el posmodernismo germina por vez primera, incluso antes de que el modernismo pudiese haber despegado siquiera”. Cien años después, lo moderno, ya asumido como paradigma, está inmerso en una crisis más allá de la teoría, legible en los pormenores de la vida cotidiana. Lo que yo intentaba realizar en aquel libro era una historia regresiva: si la posmodernidad, como relectura crítica de lo moderno, estaba ya implícita en las reflexiones que dieron lugar al fenómeno de la modernidad, estas raíces podrían examinarse entonces como un pliegue reflejo. Traté de problematizar la posmodernidad a partir de su gestación antes de lo moderno, poner el presente ante un espejo, desvelar cómo las voces de la gran filosofía de la posmodernidad, los patrones de la crítica post-estructuralista, podían ser utilizadas como herramientas para analizar sus propios orígenes. Desde el aquí y ahora, todavía creo que pude ir más allá: las metodologías de análisis del pensamiento crítico de las últimas décadas contienen un mensaje de esperanza emancipatoria, pero su crítica, leída en términos regresivos al contar con sus orígenes, conlleva necesariamente un factor rítmico determinista, el destino al que se abocó su reflejo: el riesgo de caer en un narcisismo inmóvil y hegemónico como el de la modernidad después del Fin de Siglo.



La frase apócrifa, atribuida a Mark Twain, que tomo como título aquí, dice que la historia rima. Las humanidades se enfrentan hoy al grave problema de ser herramientas críticas probadas que convierten su energía transformadora en una metareferencia inmóvil, impermeable al común de la sociedad. Desde el campo del arte contemporáneo, ese acuerdo entre genealogía crítica y solipsismo se revela en la reciente explosión de su mercado, ya no en la constante circulación del capital económico, sino en la propia red relacional de capitales simbólicos que articula nuestra forma de trabajo, que demuestra cómo, a través de un lenguaje y una serie de convenciones, nos hemos fabricado un mundo propio hecho a medida de un sistema interiorizado. Si no interpretamos la historia a contrapelo, si la transformamos en evento sin experimentarla realmente, entonces no seremos capaces de entender cuál es esa cantinela que no podemos sacarnos de la cabeza, de dónde viene el estribillo que tarareamos sin saber si esta canción la hemos elegido o simplemente la hemos escuchado antes de fondo al realizar la compra cotidiana en un supermercado.

T. S. Eliot escribió en *La tierra baldía* un par de versos que siempre me parecieron una

máxima para el ejercicio de la historia: “Tu- vimos la experiencia pero perdimos el sentido / un acercamiento al sentido restaura la experiencia”. Cuando escribí ese libro pretendía establecer una genealogía de lo moderno desde su cara olvidada —y olvido, en la disciplina de la historia, es un eufemismo para el borrado, para lo apartado a un lado en la historiografía oficial—, desde el simbolismo, el decadentismo, el “romanticismo de los nervios”. El Fin de Siglo se extendió desde París. Sus círculos elitistas y cerrados se difundieron geopolíticamente por el globo en otras comunidades reducidas, con enorme movilidad

entre las capitales occidentales. Su contagio fue como la contaminación actual de un modo de activismo, de un rechazo: el de la burguesía capitalista, el de la familia malthusiana heterosexual y productiva, el del hombre blanco masculino, barbudo y adinerado que regía su orden social en permanente progreso hacia un futuro que quería ser legible como programa. Y esa cantinela ha vuelto otorgando al orden presente un ritmo decimonónico: nos hace vivir bailando el siglo XIX.

Cuando intentaba definir el Fin de Siglo, escribí: “Todo el universo finisecular es un entramado de dispositivos para la exhibición del yo, una puesta en presencia de la subjetividad más profunda para su confrontación con el espectador como reflejo”. Esta cultura bajo el signo de Narciso fue leída en su día como conservadora, reaccionaria, pero en realidad fue una revuelta contra el lenguaje, la identidad y lo real.

En el campo del lenguaje, el Fin de Siglo también fue la época de Saussure y del Círculo de Viena. Entonces se produjo una tremenda revuelta en los códigos lingüísticos, que atravesó transversalmente a todas las artes: la destrucción del sistema figurativo renacentista, el descubrimiento del silencio en el teatro, el verso

libre en la poesía, las nuevas armonías wagnerianas, la desaparición del pedestal en la escultura... Fue una toma de conciencia del lenguaje como representación, que abonó el terreno a la construcción de mundos propios, a la gestación de universos privados y personales. En los años '60, el estructuralismo propició una revuelta similar bajo el signo de la antropología cultural. El espíritu crítico de los recién descubiertos sistemas interconectados tuvo consecuencias emancipatorias a través de los movimientos sociales. A día de hoy, es fácil constatar cómo su propia lógica de sistemas abocó estas formas de pensamiento a encerrarse poco a poco en campos ensimismados bajo la premisa de una necesidad estratégica de autonomía.

La identidad monolítica del hombre occidental también sufrió una revolución a finales del siglo XIX. El varón finisecular se medía a cada paso contra más y más cosas: el alza de los derechos de la mujer, el nacimiento en 1884 del divorcio en Francia... El esteta decadente y la mujer liberada son dos respuestas paralelas a la encrucijada familiar del poder burgués sustentado por las bases filosóficas judeocristianas: una emergencia de subjetividades nuevas en el espacio espectacular de las nuevas metrópolis occidentales. Las revoluciones raciales y feministas de la segunda mitad del siglo XX llevaron a cabo una permanente revuelta que ha dado lugar a un hedonismo que parecía haber conquistado las leyes, los gobiernos, la libertad, pero que la crisis ha devuelto a un espacio de negociación y batalla permanente, donde lo privado, de nuevo, se ha vuelto interés público en clave reaccionaria.

Fueron precisamente esas crisis del lenguaje, que parecía haber salido del diccionario para explorar otros campos semánticos, y de la identidad, que abría la posibilidad de existencia a nuevas relaciones afectivas en sociedad, las que pusieron en crisis la propia noción de realidad en el Fin de Siglo. Lo real había devenido representación, una escena manipulable a través del lenguaje por las nuevas subjetividades. La realidad burguesa, regida por el Gran Relato del Progreso, veía amenazada su repetición productiva y su avance permanente. Desde la cultura finisecular, el mundo era acochado de nuevo por los mitos. Como explicaba el filósofo Ernst Cassirer: "La realidad física parece retroceder en la misma medida en que gana terreno la actividad simbólica del hombre. En lugar de vérselas con las cosas constantemente, por así decirlo, se las ve consigo mismo". El mito de Narciso fue "una historia contada para ahuyentar algo". Lo real desaparecía, en términos fenomenológicos, para devenir un efecto o límite del sujeto mismo: sin la experiencia perceptiva e interpretativa del mundo, el sujeto no existe. Si la crisis de la experiencia fue uno de los puntos centrales del debate de la modernidad histórica, hoy la realidad ha multiplicado la mediación tecnológica con la socialización devenida interacción de pantalla, con su mito central en la red, cuando en efecto no es más

que la traducción de la comunidad en mercado: son síntomas psicosociales de un nuevo miedo a la catástrofe del no avance permanente, del pavor al absolutismo de lo real.

La clave del Fin de Siglo como rebelión, como forma de combatir una cultura hegemónica represiva, fue la autoimposición de una narración escatológica, de un sentido de final, que precisamente fue lanzada como un anatema desde el lado del aparato científico y médico-legal burgués, pero que fue asumida por sus afectados no como crítica sino como enseñanza. El positivismo racionalista diseñó la teoría de la degeneración, la perversidad, la opacidad, la improductividad, frente a la productividad transparente del sueño del progreso capitalista. Es precisamente la asunción como propia de la óptica de la crisis y su diagnóstico posterior lo que permitió dar carta de naturaleza al Fin de Siglo como un relato táctico, como una contracultura que sólo tuvo la apariencia de la decadencia, pero cuyo significado profundo fue el de la insurrección. Esa primera posmodernidad finisecular fue un desmantelamiento del ordenado y retrata, en consecuencia, a la modernidad como un regreso al orden bajo el signo de una utopía por siempre pospuesta.

El conflicto permanente entre capital y vida, en este momento presente de nuevo en crisis, nos revela la verdadera lógica del Fin de Siglo y el por qué tarareamos su canción. El sujeto —actor de las prácticas—, el lenguaje —la articulación misma de la significación— y lo real —el espacio donde éstas se producen— inscribían todas sus experiencias a través del filtro de una pérdida, de un duelo. La oposición del Segundo Romanticismo se organizó en el sujeto con una atención a sí que anulaba toda productiva investidura social; su lenguaje desarrolló un exceso que amenazaba el orden simbólico; el cuerpo se revelaba en su disfrute de sí contra el modelo burgués de contención. El duelo era debido precisamente a una falta, a la constatación cultural de cómo sus desmontajes del lenguaje, de la identidad y de lo real los dejaban huérfanos después de siglos en que la cultura había sujetado aquellos conceptos en una posición férrea que protegía al hombre de sus miedos. El narcisismo fue y es una forma de salir del duelo encerrándose en uno mismo, para paliar la sensación de pérdida. Y ese narcisismo fue una consecuencia precisamente debida a su destiempo: su posmodernidad avanzada que no era más que un por venir.

La cultura Fin de Siglo fue un espacio elitista cuyas premisas se repitieron en el tiempo de las revueltas filosóficas de los '60, pero haciendo sonar sus ritmos en un campo popular extenso, en la vida cotidiana: la moda de la recuperación del Fin de Siglo coincide con los paraísos artificiales y la música psicodélica, con el carnaval de los géneros en los '70, con David Bowie como un nuevo Narciso andrógino, con las mujeres fatales campando en las películas de vampiros, con el punk como un modo anarquista de inventarse a sí mismo en una subjetividad

exacerbada... Sus soluciones estéticas a problemas de índole subjetiva, es decir, de representación política, no han abandonado ya lo cultural, pero lo olvidado es el porqué de su estribillo. Como un nuevo nudo de la historia en el que pasado y presente se confunden para alumbrar un futuro posible que los disuelve a ambos, el aquí y ahora me permite promover a rango de necesidad los ejercicios interpretativos que en aquel libro eran sólo una advertencia anunciada sobre una posible regresión. Recuperar su experiencia permitiría no volver a repetir el ritmo, modificar los pasos y comenzar a bailar al son de otra canción posible y compartida donde el retroceso no sea más que un instante de detención antes del impulso del disparo.

José Luis Brea insistió en muchos de sus libros, en los años '90 y 2000, sobre la posición del arte contemporáneo "al borde de una regeneración": ese momento previo a la esperanza del cambio de régimen de representación. Desde las últimas décadas del siglo XIX, el paradigma cultural crítico sobre el que se sustentan las prácticas artísticas contemporáneas ya había sido fundado y no ha dejado de mirarse el ombligo. El aparente callejón sin salida, una vez diagnosticado, quizá tenga escapatoria de nuevo, como en los '60, a través de la antropología. La corriente de la antropología actual representada por el brasileño Eduardo Viveiros de Castro promulga la descolonización del pensamiento: pensar con el otro para poder establecer una nueva fundación de las humanidades. En su artículo más famoso, *La inconstancia del alma salvaje*, relata ese momento del siglo XVII en el que la Iglesia debate si los indios americanos tienen o no alma. Lo que plantea es que para los conquistadores, los indios eran cuerpos sin alma y para los indios, los occidentales eran espíritus sin cuerpo. Lo que no lograron entender ni unos ni otros es que allí se enfrentaban ya no culturas o cosmogonías, sino metafísicas. Para Viveiros, la metafísica indígena ya era más cercana a la noción deleuziana de subjetividad fluida, sujeta a fuerzas cambiantes, crítica con respecto a la identidad fija. En cierto modo, posmoderna.

Hoy, si la subjetividad es fluida ya en lo cotidiano, ¿por qué abrazar en el arte contemporáneo todavía una fijeza que impide la multiplicidad molecular que su propia naturaleza crítica y emancipatoria anunciaba? Viveiros se pregunta a partir de su consigna oportunamente llamada anti-Narciso: "¿No podríamos cambiar hacia una perspectiva que muestre que la fuente de los más interesantes conceptos, problemas, entidades y agentes introducidos en nuestro pensamiento por la teoría antropológica está en los poderes imaginativos de las sociedades —o mejor, personas y colectivos— que pretenden explicar?". Sustituir teoría antropológica por teoría del arte contemporáneo nos permite entender el alcance de la cuestión.

El arte contemporáneo está sumido en su propio mito cultural. Eso no sería un problema si éste no coincidiese además con los intereses del mismo grupo de poder que deja a la socie-



dad desposeída. El acuerdo entre nosotros y el 1% se hace evidente en España en anécdotas políticas sintomáticas, como en que la única rebaja del IVA cultural que se ha producido desde su subida por el gobierno ha sido en el campo de la venta de obras de arte. Ya no pertenecemos a la efectividad crítica, sino a un espacio al margen en el que además no recibimos ninguna de las prebendas económicas ni materiales que acompañan nuestra aparente posición. Es obvio que algo hemos entendido mal.

La única salida para enfrentarse a nuestra torre de marfil, es decir, a la superespecialización, al metalenguaje onanista, a la contratación capitalista, a la esclavitud del trabajo inmaterial, al conservadurismo a ultranza de la ley del mercado, al comercio ilimitado del capital simbólico, es una revalorización de nuestra genealogía en la cultura contemporánea, una necesaria reconfiguración de fuerzas que piense con el otro. Lo más importante de las micropolíticas filosóficas de la posmodernidad es que han logrado que los invitados a hablar a la mesa colectiva del campo del arte sean un grupo mayor y con mayor posibilidad de diferencia que antes. Si hay alguna posibilidad aún abierta de disolver la cantinela

narcisista es a partir del feminismo, de la teoría *queer*, del pensamiento decolonial: ellas son la consigna de una advertencia, aún vigente, sobre aquellas manifestaciones culturales encriptadas en un círculo de oro. Sus aportaciones parecen simplemente haber abierto un repertorio de temas posibles a lo nuevo, un espacio ampliado a la expansión de mercado hacia nuevas voces, pero deberían ser otra cosa: un fondo continuo que afecte a la configuración de nuestras relaciones, de las estructuras institucionales que las soportan, más allá de la mera construcción de una escena del arte afectivamente efectiva.

En los últimos años se ha hecho un esfuerzo enorme en todos los campos del arte contemporáneo y a nivel internacional por reconstruir la genealogía de los nuevos comportamientos artísticos desde la aparición de las prácticas conceptuales en los años '60. Lo que se tiende a olvidar es que el conceptualismo nunca fue una política de representación administrativa y fría capaz de codificarse, como se hace hoy en las prácticas neoconceptuales, en unas coordenadas frías y cosméticas. Hoy, historiadores como Eve Meltzer están volviendo a la otra cara de la historia del arte reconociendo

patrones afectivos, circunstancias y comunicaciones emocionales en la formación y desarrollo del arte conceptual. Recientemente leía la reedición de un catálogo de una mítica exposición de Lucy Lippard de 1969 en Seattle, 557,087. Allí Lippard comparaba el arte nuevo con el sistema nervioso de la electrónica, alejado del desfaseado músculo de la máquina de la modernidad. En los años '60 se abría la puerta a otra modalidad del arte de los nervios más allá del siglo XIX: el sistema nervioso entendido como una red afectiva que hiciese detonar los significados a partir de lazos emocionales significantes.

La cultura Fin-de-Siècle erigió un régimen de representación como un refugio para una pequeña comunidad de receptores, pero también produjo una diferencia entre la realidad y la representación; y todavía se mantiene esa distancia. El modo existencial para un tiempo en que la cultura hipertrofiada aplaca la experiencia del mundo es el del duelo. La ansiedad por la ausencia de identidad, de lenguaje y de lo real todavía son obvias en nuestra sociedad y han sido incluso agravadas por las posibilidades y matices abiertos por medio del relativismo crítico posmoderno. Quizá sea la conciencia de duelo, la razón de la falta, lo que se ha olvidado, lo que se echa de menos para poder realizar el verdadero trabajo colectivo que lo supere en el común. Una vez naturalizado el duelo, se olvida que era una posición por la que una vez se optó, como revuelta, y que no era un fin en sí misma, sino una conciencia. Y no olvidemos que el duelo, en la sociedad actual, es un trabajo que se realiza en el invisible ámbito de lo privado, cuando en realidad los dramas compartidos son las cadenas más fuertes y más capaces de crear vínculos fuertes de comunidad.

La oportunidad de devolver las posibilidades anunciadas de crítica de la representación, de la identidad y del lenguaje que definen la tradición del arte contemporáneo está en su actividad misma. La sociedad ha adoptado muchas de las críticas lanzadas desde las tarimas de la cultura contemporánea como herramientas cotidianas de trabajo sobre el mundo. No es sólo huir del narcisismo en la política cultural, en el ámbito institucional y tampoco únicamente en la forma de construir una escena de arte. El futuro de las prácticas artísticas ha de emanar de un campo social amplio y, además, ha de saber defenderlo, tomando como punto de partida ese pensamiento del otro que somos todos, como resto. Ahí sabremos si somos capaces de recoger los pasos a ritmo cambiado o, en todo caso, asumir definitivamente nuestra irrelevancia definitiva en el exilio de la torre de marfil.

Manuel Segade (A Coruña, 1977) es licenciado en Historia del Arte, investigador y comisario independiente. En 2008 publicó el ensayo *Narciso Fin de Siglo* (Melusina). Desde 2013 es responsable de la sección Opening de la feria Arco-Madrid. Actualmente vive en Rotterdam, donde prepara la publicación por entregas de su último libro, *Las infinitas especies*.

Había dejado atrás una vida de orden y concierto: una fábrica en Hernani, un sueldo considerable, a un padre que la había creado y un peso en el alma y en mi conciencia desde que vislumbré el futuro que me aguardaba si no me rebelaba contra él. Individualista hasta las últimas consecuencias salvo cuando me enfundaba una camiseta de un equipo de fútbol y había que luchar también hasta el final por mis compañeros.

Cuando, por fin, solté las ataduras y amarras que anclaban mi vida a un destino petrificado, fui libre de pensar, hacer y decidir. Suena exagerado quizá, tal vez porque a menudo uno no piensa, ni hace ni decide por sí mismo, sino por cuenta ajena.

Yo quería vivir en el campo. La ciudad y sus gentes recorriendo las ruidosas calles entre edificios no se acercaban a mi idea de la soledad, la que yo consideraba propia. Elegida por mí, como lo irresistible, aquello que hacía que mis sueños fuesen divertidos.

Me fui a vivir al bajo Pirineo, o los Pirineos Atlánticos como lo llaman los franchutes. Mi plan era construir unos invernaderos de plástico para plantar tomates y claveles. Era una idea entre absurda y pionera y nadie conocía aun esos túneles por la zona en que yo iba a vivir. Para mí era un desplazamiento romántico y deseaba saber cómo era estar en plena naturaleza y aprender a vivir de ella.

Un día tomando unos vinos por la parte vieja donostiarra conté mi proyecto a un amigo y él enseguida me dijo que quería acompañarme. Era un tipo que siempre llegaba tarde a las cosas. Por ejemplo: cuando ya nadie era hippie él quería serlo, cuando ya no hablábamos de política él seguía haciéndolo. En fin, esa era mi impresión. También es posible que yo quemase etapas a una mayor velocidad que él, porque teníamos sólo veintisiete años pero debía ser el año 79 más o menos y si echas cuenta atrás habíamos vivido toda clase de cambios en los años anteriores.

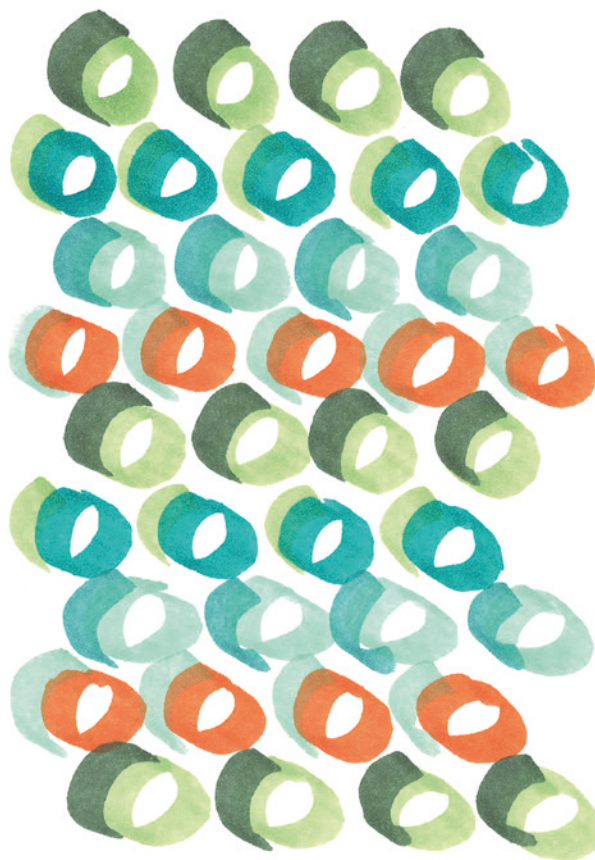
A finales de los '60 empezamos a dejarnos el pelo largo, cambiar la vestimenta y sentirnos modernos como los roqueros extranjeros. Los Beatles y unos cuantos más hicieron mucho por cambiar las costumbres del planeta a pesar de que nosotros todavía vivíamos bajo el franquismo. Le quedaba ya poco para palmar en el 75 al fascista, fantoche y trasnochado dictador.

El amor libre lo olíamos y sabíamos que existía en California, Nueva York, Londres, París... Yo celebré la muerte de Franco en Trafalgar Square en Londres y hasta estuve en un mitin, allí mismo, en el año de la muerte anunciada del dictador, oyendo cantar a Joan Baez por la paz en el Ulster (Irlanda del Norte). Los más jóvenes de la concentración, irlandeses en su mayoría, empezaron a gritar: "Ireland outfree shall never be in peace" (Irlanda sin libertad nunca estará en paz). Yo al principio estaba algo dubitativo pero enseguida me sumé a esos cantos de protesta. Después la policía cargó contra nosotros.

En Londres, sentí algo que antes no había experimentado de una manera verdadera. Me

CLAVELES Y TOMATES (ASÍ ES COMO LO RECUERDO)

Eduardo Iglesias



gustaba ser extranjero. ¿Qué significaba eso? Pues tan sencillo como estar lejos de tu ciudad, de tu gente. Y por tanto, la añoranza también entra dentro del concepto de extranjería como un pétalo de una rosa también forma parte de la flor.

Un día llamé a casa de mis padres y me dijeron, como si tal cosa, que me había tocado hacer la mili en Cerro Muriano. Yo, pregunté: "¿Dónde coño está eso?". "Córdoba", me contestaron. Enseguida, les dije que no iba, que me declaraba desertor. Mi madre me pidió que volviese de Londres. Y yo tuve la ocurrencia de decirle que me iría a vivir a Hendaya y podría verme siempre que quisiera. Donosti está a 30 km más o menos de la frontera. Un paseo. Mi madre arguyó rápidamente que en diez años no podría entrar en España y que por favor volviese. Lo pensé y volví.

Intenté librarme de la mili con pésimas argucias y acabé montado en un tren militar el día de Reyes para cumplir con la patria. Ya casi lo he olvidado, pero juré por mis cojones que nunca perdonaría a la casta militar por haberme quitado, mangado, robado en definitiva, dieciséis meses de mi vida. ¡Se dice pronto! De joven, la muerte la ves lejos; aunque te bombardeen. No quiero ni pensar si te dejasen prorrogar esa

tarea absurda y estúpida y te obligasen a los sesenta años a abandonar tu vida y tu familia. Habría deserciones, rebeldías y revoluciones; tan seguro como que la intuición es la única verdad asumible.

Al acabar la mili me puse a trabajar en la fábrica de mi padre como jefe de compras. Manejaba una pasta y cobraba bien. Desde un caramelo hasta un coche, todo tiene su interés. Cualquiera puede acabar cogiéndole gran cariño a un producto terminado, pero enamorarte de un producto intermedio en la cadena de la producción, como sacos de arena pre-revestidos resulta casi imposible. No amar lo que sale de tu trabajo tuvo, creo, una importancia capital en esa deserción. Y siguiendo mi intuición, sin grandes alharacas ni presunciones, dije, casi sin advertirlo, adiós a la fábrica de mi padre.

Dieciséis meses, lo mismo que duró la mili, qué curioso.

Quizá por esa razón, entre otras, se me ocurrió largarme al campo a plantar tomates y claveles.

Los tomates pasan del verde tempranero al rojo brillante de su madurez. Apreciaba mucho su sabor, lo que me permitió comer can-

tidades ingentes cuando no tenía ni un duro y apenas me llegaba para echar gasolina a mi coche e ir disparado a ver a mi amada. De esta manera también escapaba de mi amigo y compañero, al que le seguía creciendo un bigote que cada vez me parecía más feo. Después, cuando pasó el tiempo de nuestra relación laboral en aquellos invernaderos agobiantes volví a mirarlo con ternura. Esas cosas pasan. Ningún bigote tiene la culpa.

En cuanto a los claveles, qué decir de sus locos colores cuando los despuntábamos para que sólo una única flor emergiera, mientras nuestras espaldas castigadas pedían descanso. Los invernaderos son como animales, requieren un cuidado diario. Hay que abrir sus compuertas dependiendo del tiempo reinante y regar sus plantas. En la época de primavera y verano había que inyectarles una bocanada de aire fresco hacia las siete de la mañana y yo solía acostarme bastante tarde pues a mi chavalita le encantaba bailar, festejar las fiestas de los pueblos y cerrar los bares hasta altas horas de la madrugada. Acababa de cumplir veintiún años y era una polvorilla que me llevaba por el camino de la amargura a ciertas horas.

Otra de las cosas que yo no llevaba muy bien era echar veneno a nuestras plantas. A pesar de intentar el cultivo orgánico, (casi nadie lo

hacía entonces, de ahí lo de pioneros), el mildium del tomate o el pulgón, o como cojones se llamase, aparecía tarde o temprano. Rápidamente veías la decrepitud de las adoradas plantitas. Lo mismo ocurría con los claveles. Y al final de mis días en aquel idílico trabajo acababa siempre con una mochila llena de productos químicos a mi espalda y una especie de careta que no te protegía, ni por asomo, del penetrante olor ácido que despedía el líquido al regar a nuestros amados tomates y claveles.

En todo caso, acabamos vendiendo primero tomates y después claveles, en los lugares más insospechados, como en el Hospital de San Sebastián y en el cementerio de Polloe, donde una frase, con palabras justicieras encima de sus puertas de hierro, reza: "Algún día dirán de vosotros lo mismo que dicen de nosotros: murieron".

Cuando abandoné el territorio de mis tomates y claveles no lo hice por intuición sino más bien por hastío. Me di cuenta de que no tenía alma de labrador y cuando alguien me pregunta: "¿Oye, por qué no tienes un huerto en tu jardín?" Únicamente contesto: No hay nada como comprar unos tomates del tiempo en el mercado y, si el romanticismo aprieta, elegir un ramillete de claveles para tu amada con la alegría inexplicable de no haberlos tenido que criar o matar uno mismo.

Eduardo Iglesias (San Sebastián, 1952) es novelista y vive en Madrid. Entre sus novelas destacan *Por las rutas los viajeros* (1996), *Tormenta seca* (2001), *Tarifa* (2004) y *Cuando se vacían las playas* (2012). En breve publicará *Los elegidos* en la editorial Los libros del lince.

Robert Sergel

siete ardillas



GASTROAPOCALIPSIS

José Manuel Ruíz Blas



El fin se acerca. El Día Después, el *day after*, se aproxima, y una variedad de catástrofes se cierne sobre la especie humana. Calentamiento global, tsunamis, fuegos del infierno, seísmos, colapso económico mundial, epidemia zombie, meteoritos impactando en la superficie terrestre. Y no hay que soslayar la amenaza nuclear, el hongo gigante abrasando el paisaje, el destello luminoso de las luces de Ozymandias y el posterior Reino de las Sombras bajo una campana de hollín. Nos precipitamos hacia el final, ya sea el de la escatología religiosa con trompetas de arcángel o el de la conclusión de la historia de la dialéctica marxista con la derrota inesperada del proletariado. Las preparacionistas acopian raciones de comida de supervivencia (a 6 dólares las raciones Tactical Sam-mich; a 4 dólares las raciones de emergencia Mayday, con hasta 3.600 calorías y con una vida de 5 años, ambas de venta en Internet). Mientras los fundamentalistas *preppers* guardan latas de alubias en sus sótanos, el *foodie* urbano de paladar inquieto encara el apocalipsis con apetito, sin renunciar al placer. Hablemos del milenarismo: el milenarismo va a llegar. Y nos encontrará con una servilleta al cuello.

CORRA A LA TIENDA
DE MASCOTAS

Después del estallido, hay que movilizar-se rápidamente en pos de las mascotas, con apertura de miras, sin hacer ascos a nada. Los animales domésticos son una excelente fuente de alimento y deberá ser rápido para cazar cuantos encuentre en su edificio de apartamentos. No será extraordinario el ha-

llazgo de perros y gatos. Después de echar la puerta debajo de sus vecinos, abaláncese sobre los perros que encuentre a su paso. En Francia seguían comiéndolos hasta principios del siglo XX, siendo así que disponían de carnicerías específicas de carne canina. En la civilizada Suiza se consume perro sin embarazo: en las aldeas alpinas convierten a sus animales queridos en embutido, costumbre que adoptan también los agricultores en el caso de los gatos. Y hablamos de un país preparado para la hecatombe, puesto que los artículos 45 y 46 de la Ley Federal sobre la Protección de la Población y Protección Civil establecen que “Todos los habitantes deben disponer de un sitio protegido al que puedan llegar rápidamente desde sus casas” y “los propietarios de inmuebles deben construir y equipar refugios adecuados en todos los nuevos edificios habitables”, razón por la cual toda la población helvética cabría en los refugios atómicos construidos en el país. Aunque, sin duda, los campeones del consumo de perro en el mundo son los coreanos, si bien sólo lo hace una pequeña parte de ellos y más por tradición o creencias atávicas y siempre en forma de sopa o guiso. Anímese si puede a preparar la sabrosa sopa bosintang, con perro como ingrediente principal, cocinado con pimientos, especias y verduras como la cebolleta; y salsas coreanas como la picante gochujang, a base de chiles rojos, o la doenjang, a partir de un fermentado de granos de soja.

Si entre sus vecinas hay solteronas, seguramente dispondrá de gatos en abundancia. Les remito al cocinero Ruperto Nola (AKA Mestre Robert), quien escribió un libro de cocina en catalán, el *Llibre del Coch*, aparecido en 1520 y best seller gastronómico de su época, donde recoge esta deliciosa receta de gato asado, la cual preparaba regularmente para el rey Fernando I

de Nápoles, atención: “El gato que esté gordo tomarás, y degollarlo has, y después de muerto cortarle la cabeza, y echarla a mal porque no es para comer, que se dice que comiendo de los sesos podría perder el seso y el juicio el que comiese. Después desollarlo muy limpiamente, y abrirlo y limpiarlo bien, y después envolverlo en un trapo de lino limpio y soterrarlo debajo de tierra donde ha de estar un día y una noche, y después sacarlo de allí y ponerlo a asar en un asador, y asarlo al fuego, y comenzándose a asar, untarlo con buen ajo y aceite, y en acabándolo de untar, azotarlo bien con una verdasca, y esto se ha de hacer hasta que esté bien asado, untándolo y azotándolo, y cuando esté asado cortarlo como si fuese conejo o cabrito y ponerlo en un plato grande, y tomar del ajo y aceite desatado un buen caldo de manera que sea bien ralo, y échalo sobre el gato y puedes comer de él porque es buena vianda”.

No sería tan buena vianda cuando la desconfianza por la comida servida en las posadas acuñó el famoso eslogan que caracteriza al fraude en España: “dar gato por liebre”. Aún hoy, en Perú, se sacrifican gatos para consumirlos en potajes populares en honor de Santa Efigenia. Puede que halle también, si el vecindario es *hipster* o modernista, cerdos vietnamitas (aunque su carne es parecida a la del jabalí, todo grasa y tendones) y loros (siempre hay inquilinos megalómanos y pasados de moda, y sería buena idea prepararlo como en la receta del sancocho de loro que García Márquez insinúa en su culebreante prosa caribeña: con yuca, cebollín y plátano verde). Puede que también encuentre monos y culebras, o quién sabe si chinchillas, cuya carne es muy saludable, a medio camino del conejo y del pollo y con poca grasa. ¿A quién no se le hace la boca agua pensando en un fricasé de iguana, eh? El fin de los

tiempos se precipita sobre su cabeza, así que no sea muy tiquismiquis con el menú animal de que disponga. Si tiene ojos y se deja, cómaselo.

EL MANTEL DEL ENTOMÓFAGO

Si bien muy pocas cosas son ya creíbles por culpa de nuestro cinismo liberal contemporáneo, casi todo lo que tiene patas y se mueve sigue siendo en cambio comestible. El plato predilecto de Aristóteles, un esclavo de los sentidos y primer zoólogo, eran las cigarras, de las que decía que sabían mejor en su fase de ninfas. Los atenienses pobres comían saltamontes y el patriciado romano tenía las larvas del corcho por un delicado manjar. San Juan Bautista, el primer defensor de la Renta Básica, se mantenía en pie a base de saltamontes con miel. Sin ir más lejos, el maná del Antiguo Testamento o “Pan de Yavé” era una secreción cristalizada en forma de azúcar proveniente de un insecto que tenía por hábitat los árboles tamariscos del Sinaí y que caía al suelo con apariencia de escarcha. Durante la Edad Media, la época en que la humanidad fornicó con mayor habilidad y alegría, los *gourmandizers* se recreaban con larvas de abejorro rebozadas en pan rallado y harina, pero la entomofagia sería después proscrita en Europa por el aburrido Renacimiento.

Nada justifica pues que el inquilino del apocalipsis no acondicione su paladar para los insectos. De hecho, cualquier mueca de turbación es absurda: ya los consumimos en forma de colorante E-120 —el ácido carmínico obtenido a partir de las cochinillas—, presente en mermeladas, caramelos y surimi. La Agencia de Medicamentos y Alimentos de Estados Unidos (FDA) establece las cantidades admisibles o “trazas” de excrementos de roedor, huevos de mosca y pelos que puede haber en el chocolate, las espinacas congeladas y las palomitas. Y gracias a que los simios eran consumados insectívoros, pudieron desarrollar la destreza manual, dedos capaces de asir y un agudo sentido de la vista. Sin insectos, usted no tendría esta revista en sus manos ahora mismo, así que podemos agregar al menú del Día Después saltamontes, hormigas, escarabajos, larvas, langostas. Serán una fuente oportunista de proteínas y grasas animales.

Los sibaritas chinos ya degustaban crisálidas de gusanos de seda, cigarras y cucarachas, y una receta campesina acredita su consumo con un sofrito de cebolla y huevo. En el sudeste asiático siempre ha sido un bocado muy perseguido la chinche acuática gigante, del tamaño de la palma de la mano, cuyo gusto recuerda al queso gorgonzola. Recomendamos al lector post-apocalíptico que tueste los insectos con sal y alguna hierba aromática: tienen una divertida textura crocante y un interior esponjoso.



MEDUSAS ÜBER ALLES

Mares y océanos son gigantescos vertederos. Albergan cementerios nucleares, áreas de miles de kilómetros de plástico en descomposición, químicos, hidrocarburos, detergentes, aguas residuales y otros residuos sólidos. Los peces están atiborrados de mercurio y contaminantes solubles en grasas, y se extinguen además por culpa de la sobreexplotación pesquera. El panorama de la devastación es siniestro y se impone entre los supervivientes una dieta a base de medusas. Las medusas son ya una amenaza para el resto de especies pues se alimentan de sus huevas y larvas, y proliferan fantásticamente debido a la pesca intensiva de sus depredadores. Se avecinan pues océanos de medusas, que son, al igual que Silvio Berlusconi, uno de los seres más antiguos del planeta. Una de sus especies, la *Turritopsis nutricula* o “medusa inmortal”, llegada a un punto es capaz de revertir su proceso de envejecimiento a lo Benjamin Button y regresar a un estadio de desarrollo más joven.

La historia como tragedia y su réplica a posteriori como farsa. Si ya en 1878, durante los debates sobre una legislación encaminada a la erradicación de las plagas de insectos que tuvieron lugar en el Parlamento francés, el senador M.W. de Fonvielle publicó una receta de sopa de abejorros, ahora la FAO recomienda que incluyamos la medusa en nuestra dieta para mitigar su proliferación en los mares. La medusa, ese animal poco dócil a la masticación, con esa textura cartilaginosa como de oreja alienígena y aspecto de vagina futurista. Un bo-

cado insípido debido a que consiste en un 95% de agua y con un sabor salino muy sensible al condimento o aliño con que se prepare. El resto es proteína, sí, pero muy lábil, y habría que consumirla en grandes cantidades para que nos nutriera, pero empieza a ser endémica en el mediterráneo. En España ya se ha intentado “con poco éxito” difundir su consumo, concretamente el de la denominada medusa “huevo frito” (*cotylorhiza tuberculata*), la única comestible del Mediterráneo: pica con timidez a los bañistas, apenas es irritante y se desplaza en grandes enjambres. El obstáculo está en su tratamiento para el consumo, bastante caro, que lo hace inviable de momento.

CON EL AGUA AL CUELLO

Peró por encima de todo necesitará agua, sin la cual no podría aguantar más de tres días. Supongamos que le ha pillado el toro, que no ha hecho sus deberes preparacionistas y no ha acopiado líquido para salir del paso. Al margen del agua de lluvia que recoja, por unos 20 euros puede procurarse un filtro portátil LifeStraw, útil para depurar las impurezas de hasta mil litros, lo cual le permitirá aguantar el primer año de la catástrofe bebiendo en charcas sucias y corrompidas, a salvo de bacterias y protozoos. Funciona mediante la succión misma, sin pilas. No son caros. Si lo son a largo plazo las pastillas potabilizadoras de agua con iones de plata, que funcionan como antimicrobianos. En su lugar, puede emplear permanganato de potasio o mineral chameleon: con unas pocas gotas podemos convertir en potable cualquier agua contaminada. Es lírico: con él se camuflaba a los caballos blancos durante la II Guerra Mundial, debido a la formación de óxido de manganeso marrón. Otros medios baratos para desinfectar agua son la tintura de yodo o la purificación mediante la exposición a la luz solar en un recipiente transparente de plástico o cristal, previo filtrado, durante al menos seis horas. Si la debacle le ha encontrado en casa, siempre puede aplicar el morro a las cánulas del calentador, nunca de radiadores o camas de agua.

José Manuel Ruiz Blas (Madrid, 1975), es periodista dedicado a la actualidad de tendencias y aficionado a la gastronomía. Colabora también en El Estado Mental Radio. De apetito itinerante, es un *foodie* de comedor social que defiende que las horas, como las pasiones, cuanto más bajas mejor.

Alberto Flores (Madrid, 1987), fotógrafo ecléctico y sin gusto estético, colaborador habitual en prensa deportiva conceptual y empleado fijo en locales de comida rápida para conseguir un sustento a base de sobras.



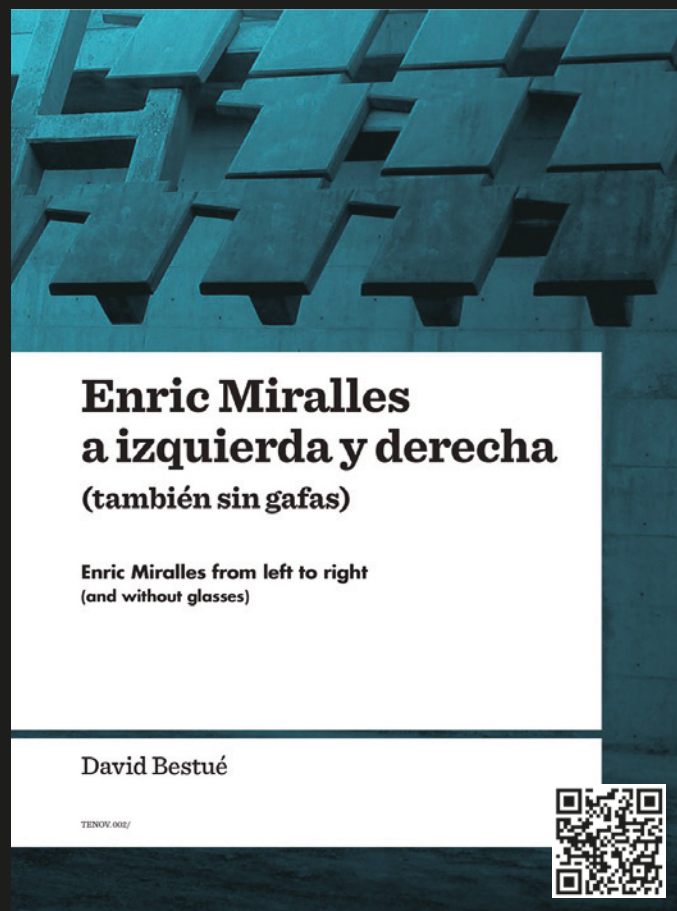
ARTE Y
PARTE

N.º 112

Agosto-Septiembre 2014



El paisaje contemporáneo



Enric Miralles
a izquierda y derecha
(también sin gafas)

Enric Miralles from left to right
(and without glasses)

David Bestué

TENOV.002/



CARE STIE TOTUL

(1300-1366)

Pequeño libro de
LA VERDAD

&

Pequeño libro de la
**SABIDURÍA
ETERNA**

editado por

LILLI HARTMANN

con el apoyo en especie y el permiso de

MUSEO ETNOGRÁFICO DE MOLDAVIA
Y BIBLIOTECA NACIONAL DE RUMANÍA

CARE STIE TOTUL fue un místico rumano nacido en Atlántida, a la orilla del lago Tal'antys, en la región de Moldavia. El año de su nacimiento es dudoso, pero debió de ser entre 1295 y 1297, en todo caso alrededor de 1300. No hay duda sobre el día de su nacimiento: el 21 de marzo. También se lo conoce como Alltid'alla (*Siempre* en castellano), nombre con el que firmó algunos de sus escritos. Murió en Ulmu Mic el 25 de enero de 1366. Stie Totul escribió la historia de su vida interior (conocido generalmente como el *Pequeño libro de la verdad*) y hizo una revisión del *Pequeño libro de la sabiduría eterna* (Cartea întelepciunii eterne). En algún momento de sus últimos años, hacia 1361-63, publicó esos trabajos junto con once de sus cartas. La colección de dibujos que reproducimos son ilustraciones originales aparecidas en esas publicaciones.

Uno de los principios más importantes de su práctica es «morir antes de morir». Para poder conseguirlo, se debe combatir el impulso del «alma inferior», el «ego tiránico» (an-nafs al-ammara), hasta transformarlo en una característica positiva. De esa forma se superan los diferentes estadios hasta llegar al más elevado de todos: el «alma pura» (an-nafs al-safiya).

El misticismo*, tal como lo entendía Stie Totul, significa no poseer nada y no ser poseído por nada. Otro aspecto muy importante de sus enseñanzas es que la verdad no puede ser aprehendida intelectualmente. En todo caso, ha de ser vivida. En el libro *Philosophia Perennis* de Maren Mietschliebeskind, se recogen los principios del pensamiento de Stie Totul según el siguiente esquema:

No obedezcas órdenes de nadie, salvo que provengan también de tu interior

No hay más Dios que la misma vida

La verdad está dentro de ti, no la busques fuera

El amor es oración

Llegar a no ser nada es la puerta a la verdad

La vida es el aquí y el ahora

Vive plenamente despierto

No nades, flota

Morir a cada momento para poder ser nuevo cada momento

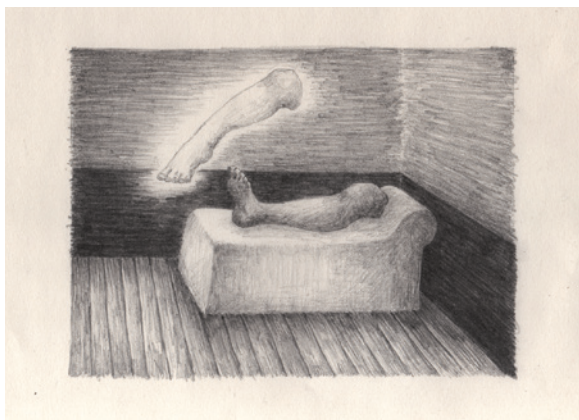
Lo que es, es. Detente y mira

*El misticismo (del griego: μυστικός, mystikós, misterioso) busca la comunión y la identificación, o la conciencia de una realidad final, de una divinidad, verdad espiritual o Dios, a través de una experiencia directa, de la intuición, el instinto y la lucidez. El misticismo normalmente desarrolla prácticas dirigidas a alimentar su experiencia. Fundamentalmente, muchos místicos creen que la verdad se puede encontrar en cualquier religión, y que todas las religiones, en esencia, son iguales. Por tanto, el misticismo no está ligado a ninguna religión y camina separado y libre de ellas.



AXIS MUNDI

ATLÁNTYDA (Moldavia) es el lugar de nacimiento más probable de Stie Totul. A unos doce kilómetros se extiende el valle de Tsunk, donde crece uno de los árboles más viejos del mundo, el Sarver -e Abarkuh (*Pinus longaeva*). Ya durante la infancia de Totul, dicho árbol era objeto de culto como axis mundi sagrado (o como eje cósmico, eje del mundo, pilar del mundo, columna cerului, centro del mundo, árbol del mundo). Aún hoy este árbol sigue representando la conexión entre el Cielo y la Tierra. Los árboles reúnen tres niveles: el cielo (ramas), la tierra (tronco) y el mundo subterráneo (raíces). En este sentido, hacen de puente entre estos los mundos y su imagen especular hace dudar sobre los principios de la gravedad; la habitual percepción de lo que está arriba o abajo queda cuestionada. Se cree que Totul tuvo sus primeras visiones a la edad de cuatro años, sentado bajo este árbol, aunque en sus posteriores enseñanzas siempre insistió en que el centro del mundo es el lugar que uno ocupa en cada momento. Con esta afirmación intentaba neutralizar la tendencia generalizada a adorar lugares y objetos en vez de la vida en sí misma.



EL VIAJE ASTRAL

ASTRÁLNÍ CESTOVÁNÍ es el viaje que hace el cuerpo astral (un cuerpo intermedio, hecho de luz, que vincula el alma con el cuerpo físico). En dicho viaje, el cuerpo astral abandona el físico para trasladarse al plano astral, que es un mundo intermedio de luz, entre el Cielo y la Tierra, hecho de las esferas de los planetas y las estrellas. El viaje se puede emprender de manera voluntaria, pero también por casualidad. Suele ocurrir al principio del sueño, sin llegar a perder la consciencia, o al despertarse mental pero no físicamente. También puede alcanzarse mediante la práctica del sueño lúcido. Ya durante su infancia Stie Totul tuvo experiencias extracorporales involuntarias seguidas de viajes astrales que, como cuenta en sus diarios, lo aterrizaraban, pues las consideraba síntomas de locura inminente. Un día se lo confió a Hlavní Most, su profesor de filosofía, que con el tiempo se convertiría en su guía espiritual. Most le explicó que esas experiencias, si se utilizaban correctamente, eran en realidad un don extraordinario.

TAGUNA

A LOS 16 AÑOS Stie Totul decidió abandonar la casa de sus padres para trasladarse a una cueva en la falda del monte Grszck. Durante los siguientes diez años, esa cueva fue su hogar. El interior era muy austero. Dormía en el suelo, y una fogata le daba calor y por la noche mantenía a raya a los lobos. En una de las paredes de la cueva había un nicho que le servía de altar. Lo llamaba Taguna. Durante muchas horas, a diario, Taguna era el centro de sus meditaciones. 'Ta' representa los atributos relacionados con los reinos más oscuros e ignotos de la vida. 'Guna' se refiere a la suprema energía de la disolución. Tanto la psicología como la ciencia afirman que sólo un pequeño porcentaje del Universo es consciente. El resto se mantiene aún subconsciente o inconsciente. Esos reinos desconocidos contienen todos los misterios de la vida. Ya que el conocimiento del hombre acerca de la vida es muy limitado, y para él está envuelto en tinieblas, se le representa con el color negro, que se asocia a 'Ta'. 'Ta' es la fuente esencial de todo lo que es místico y desconocido para el hombre. Por otro lado, 'Guna' es la energía necesaria para trascender la materia y la muerte misma.





-1309
Ex Voto
Arcilla y cabello humano

CHLUPATÉ SRDCE

EN VARIOS de sus cuadernos personales Totul menciona a su madre, Karina Totul Srdce.

(...) Todo parecía ajeno a ella, (...) en su rostro podía ver sentimientos insostenibles que le aparecían y luego desaparecían sin dejar ninguna marca en su conducta o en su alma. (...)

Desde una perspectiva psicológica contemporánea, la madre de Totul podría haber sufrido de alexitimia, un trastorno dimensional de la personalidad que varía de gravedad de una persona a otra. La alexitimia se caracteriza por la dificultad en identificar y distinguir las emociones y las sensaciones físicas que acompañan a las mismas. Las personas que la padecen tienen dificultades en describir sus emociones a otras personas debido a una constricción de los procesos imaginativos, lo que se manifiesta en una pobre imaginación. Además, aquellos que sufren de alexitimia relatan sueños muy lógicos y realistas, como por ejemplo que van a comprar algo o que están comiendo. No hay duda de que a Stie Totul debió afectarle el ser criado por una madre incapaz de sentir o expresar emociones de ninguna clase. Totul confeccionó este ex voto en su juventud. Se cree que Karina Totul Srdce se curó después.



-1333
Pan y saliva
Hecho a Erdély, Transilvania

EL DIENTE DE CER

LA PALABRA 'CER' proviene del Bolgato rumano (una extensa compilación de folclore y mitos rumanos, que data del siglo IV a.C.). Significa paraíso, cielo, portador de la madrugada o, si se usa como adjetivo, el que trae la luz). Cer es un personaje embaucador, y como en muchas tradiciones vernáculas, los payasos y los embaucadores eran esenciales para establecer el contacto con lo sagrado. La gente no podía ponerse a rezar antes de que aquéllos hubiesen reído, pues la risa nos abre y nos libera de los rígidos prejuicios. Las ceremonias más sagradas de los humanos debían contar con los bufones, por el temor a olvidar que lo sagrado viene del descontento, de la subversión y de la sorpresa. En casi todas las tradiciones vernáculas, el bufón es esencial para la creación y el nacimiento.

Es probable que Stie Totul, al hacer su escultura de miga de pan El diente de Cer, recibiera la influencia del mito rumano de Miorita, en el que la bella Madre de la Tierra (Miorita) se harta de Cer, que la desea eternamente. En un ataque de ira lo golpea en la cara con un árbol, con lo que Cer pierde todos los dientes. Más tarde, al ver su sonrisa desdentada, se apiada de él y le concede una nueva dentadura hecha de pan.



-1333

Este dibujo era la ilustración de portada de la primera edición del *Pequeño libro de la verdad*.



-1330
Lengua humana tallada en una pastilla de jabón,
Museo Etnográfico de Moldavia

NO DIGAS LO QUE PIENSAS

APARTE DE SER UN DIBUJANTE muy versátil, Stie Totul confeccionó a lo largo de su vida gran cantidad de pequeños objetos, de los cuales sólo unos pocos han llegado hasta nosotros. En el capítulo 9 de su *Pequeño libro de la sabiduría eterna* ('El Mal pesa el 61 %, el Bien el 26%, el resto es Atrofia'), compuesto por nueve cartas a Mala Kin Jov (un compañero místico de Mesopotamia), explica las visiones que tuvo durante los años que vivió como ermitaño en Sibiu, Transilvania. Hay dos objetos que datan de este periodo.

Extracto de su tercera carta a Jov:

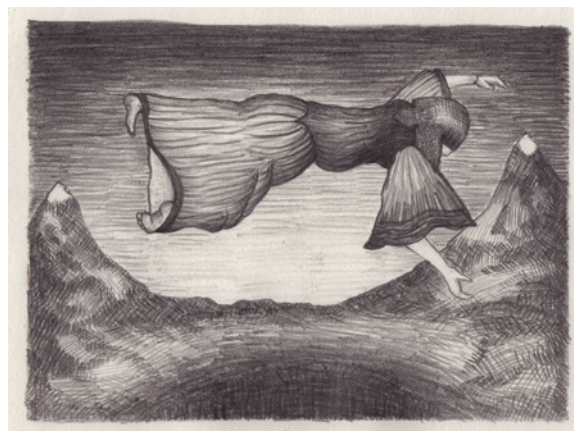
[...] y oí a mi voz decir: no digas lo que piensas, pues tus pensamientos son vanos si no han viajado a través de tu corazón. Si no has sentido ni experimentado algo, no puedes entenderlo, y en consecuencia no puedes hablar de ello. Así que permanece en silencio.

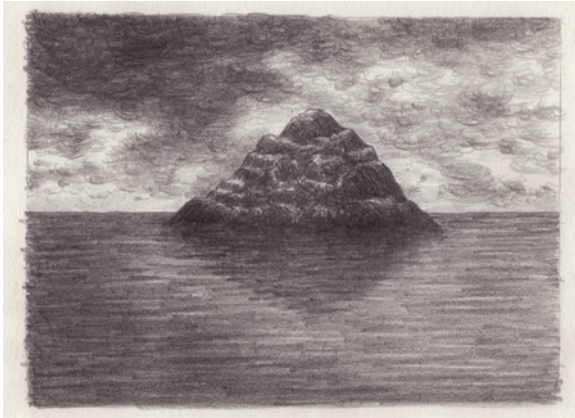
Por sí mismos, los pensamientos están vacíos y carecen de rumbo, a menos que se nutran de la compasión genuina. Convencer y persuadir con la inteligencia y el ingenio no te harán subir una montaña; te quedarás a sus pies entreteniéndote a la muchedumbre. ¡Aspira a la confusión en lugar de a una claridad falsamente cegadora! Déjame oír la silenciosa verdad que se eleva de tu interior; abandona una a una esas palabras en tu camino a la superficie, a la luz. ¡Toma un soplo de aire fresco, sin palabras! [...]

TURIYA

EXTRACTO DEL
PEQUEÑO LIBRO DE LA SABIDURÍA ETERNA
(CARTEA ÎNTELEPCIUNII ETERNE)

[...] llamo Turiya a la experiencia de la conciencia pura. Es lo que sostiene y trasciende los tres estados generales de la conciencia: la vigilia, el sueño, y el sueño sin sueños. Muchos de vosotros sois sólo parcialmente conscientes debido al carácter de vuestra mente poco ejercitada y a la influencia de los impulsos y las preocupaciones mundanas. Para lo real permanecéis dormidos, incluso cuando estáis inmersos en la labor cotidiana. [...] En el estado de Turiya, viviréis la realidad extrema, el estado de la visión total, una conciencia en la cual la atención mejora, se refina y acerca; un estado en el que se trascienden aspectos de la mente como el pensamiento o la percepción. Es un nivel de conciencia más alto que el ordinario, puesto que se alcanza una mayor conciencia de la realidad. [...]





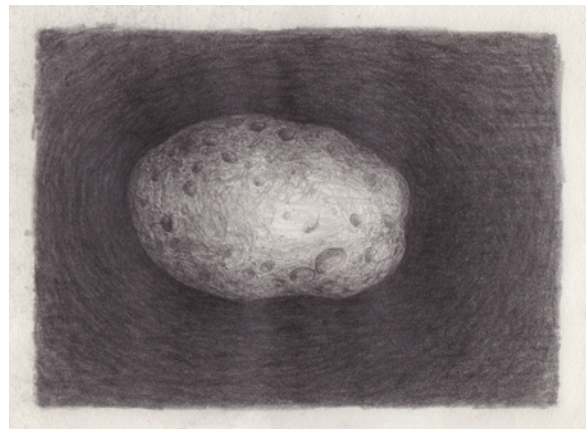
DIOS

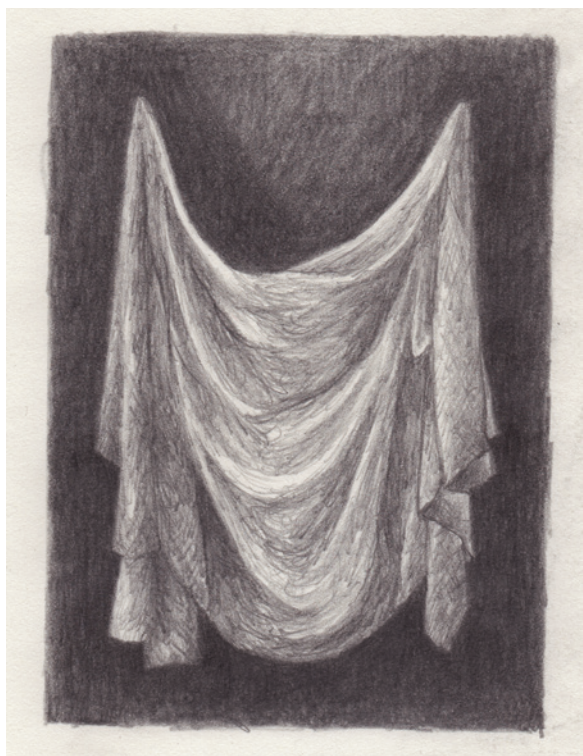
EXTRACTO DEL CAPÍTULO 5.1 INDIFERENCIA MATERIAL (DEL PEQUEÑO LIBRO DE LA SABIDURÍA)

[...] DIOS ES UNA esfera inteligente cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna. [...] El universo se ha construido a partir de ella. [...] Al estudiar Júpiter, la estrella de madera, encontré que tenía un compañero secreto [...] Júpiter y su compañero secreto, que gira en torno a su hemisferio interno, son una unión sin igual en la Vía Láctea. El pequeño compañero, el Xx4-'cc, es en realidad un fragmento de luna (su segunda luna a la izquierda, Kartofolie) que se desprendió en el impacto de un meteorito sobre la superficie de Júpiter. Curiosamente, dicho fragmento de luna permanece siempre en la misma posición y distancia, en un punto ciego (nornoroeste 7/5,2 cel). Su forma y consistencia son muy parecidas a las de la patata [...]

CIELO DE PIEDRA

EL CIELO DE PIEDRA es probablemente el documento escrito más antiguo en el que se habla de la importancia religiosa de la piedra como tal. En proto-rumano (o româna comună, rumano antiguo o străromâna) las palabras para 'cielo' y 'piedra' son idénticas: 'asman'. Tanto los lingüistas como los historiadores consideran que hace 8.500 años Rumanía era el centro de la vieja civilización europea, una afirmación respaldada por recientes hallazgos arqueológicos en Tartaria (Rumanía). Entre otras cosas se encontraron tablillas escritas (más antiguas que las sumerias), que al ser descifradas revelaron esta visión del mundo: 'el mundo habitado por los humanos es una enorme cueva dentro de un cielo de piedra', una concepción probablemente alentada por el descubrimiento de meteoritos. Stie Totul reinterpretó hábilmente en sus escritos esta idea común. Reforzó el significado simbólico de las piedras, representando en ellas el no ser que puede asimilarse a la eternidad. Declaró que las piedras, de cualquier forma y tamaño, son la prueba del cielo en la tierra. En último término, esta idea está ligada a la 'unidad' del 'aquí y el ahora' y el 'más allá'.





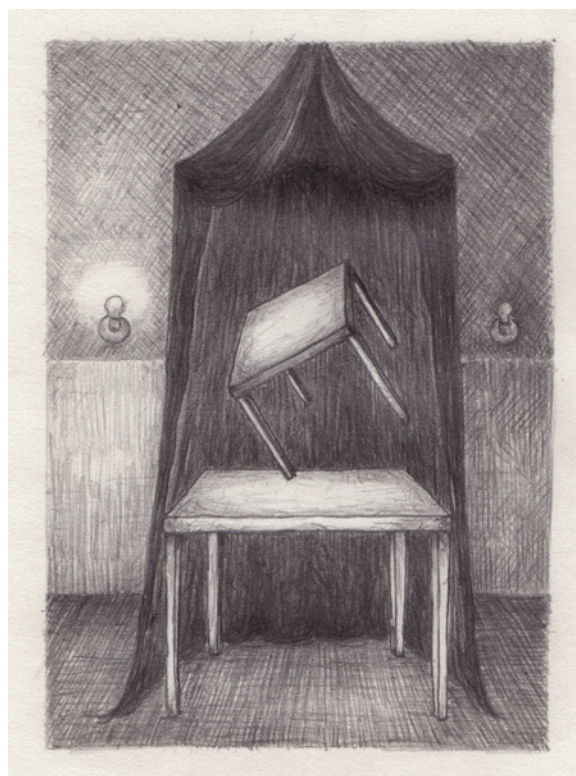
VIAJES DEL ALMA -VOLVER A SER

EN EL CAPÍTULO 6 de los 'Viajes del alma- Volver a ser', Stie Totul recuerda un sueño* en forma de canción:

*Era una mesa
Cuerpo, piernas y brazos apoyados en el suelo
De repente
Devengo mesa de nuevo
Ágil, de pie sobre un cuerpo
Por fin
No más cuerpo
Sólo aire*

NAMBIA SUPERNOVA

LA SANTA Nambia Supernova (~1320-1354 Bielorrusia) y Stie Totul se conocieron durante su peregrinación a Homyel. La naturaleza curiosa de Supernova y sus conocimientos de la Vía Láctea fascinaron a Totul, y forjaron una amistad que duró toda la vida. Nambia Supernova descubrió el fenómeno que se da durante la muerte de una estrella. Hasta 1940 no recibió el crédito que merecía por parte de la Unión Católica de la NASA, que nombró en su honor dicho fenómeno: Supernova (plural: Supernovae). La Supernova es el proceso de rápida fulgencia con el que las estrellas llegan al final de su existencia. Este proceso de muerte estelar provoca un estallido de radiación que puede llegar a eclipsar a una galaxia entera con una energía equivalente a la emitida por el Sol en toda su existencia. Con mucho esfuerzo, Nambia Supernova consiguió reunir restos de partículas de uno de estos estallidos estelares en una tela tejida para el caso. Las partículas de polvo estelar se han fusionado con el tejido, formando con el tiempo una superficie casi petrificada. Esta tela de polvo estelar está alojada en la Capilla Real de la Catedral de San Juan Bautista (Sudario de Oviedo). El dibujo retrata la tela tal como Stie Totul se la encontró en una de sus visitas al observatorio de Nambia.



**Este sueño hace referencia a su intensa práctica de levitación, una práctica que fue perfeccionando a lo largo de su vida y de la que distinguía tres estados diferentes: saltar, flotar y volar.*



EL TIEMPO NO EXISTE

LA AFIRMACIÓN de que ‘el tiempo no existe’ a punto estuvo de costarle la vida a Stie Totul. A este tema le dedicó tres capítulos de su *Pequeño libro de la sabiduría eterna* (Cartea întelepciunii eterne) (Capítulo 10: Simultaneidad; Capítulo 11: Tiempos sin dirección; Capítulo 12: Eternidad) y también muchas conferencias. En una de esas ocasiones fue detenido por las autoridades locales, acusado de blasfemia y sedición. Escapó por los pelos de la pena de muerte, pero fue expulsado del país para siempre.

Extracto del Capítulo 12, Simultaneidad:

[...] Vuestra percepción de la naturaleza es errónea. El tiempo, tal como lo vivís, es una ilusión creada por vuestros sentidos, que os obligan a percibir las secuencias de los hechos en orden cronológico. Esa no es la esencia verdadera de las secuencias de los hechos. Vuestros sentidos solamente pueden percibir la realidad en pequeños pedazos, y os parece como si solamente hubiera existido un momento y después se hubiera agotado para siempre; entonces otro momento se presenta para desaparecer como lo hizo el anterior. No obstante, todo en este universo existe simultáneamente. Las primeras palabras que nunca fueron pronunciadas aún resuenan por el universo, y la última palabra, que creéis que se emitirá algún día, ya se ha pronunciado. No hay inicio (ni tampoco, podríamos decir, final), es vuestra percepción que es limitada. [...] No hay presente, ni pasado, ni futuro. Solamente existen para aquellos que viven en una realidad tridimensional [...]

CARE STIE TOTUL TRANSFORMARE RELICVA (RELIQUIA TRANSFORMADORA)

EN CASOS EXCEPCIONALES las reliquias corporales atraviesan un proceso de transformación especial llamado Piatrăvoînă. En dicho proceso los restos del cuerpo (pelo, huesos, etc.) se convierten, a lo largo de un período de siete días, en piedra. Las reliquias se transforman en una gran variedad de tipos y formas de piedras. Los estadios de un proceso de Transformare relicvă Piatrăvoînă quedan indicados a continuación:

1. Hueso natural
2. Reliquia derivada de hueso natural
3. Aumento de tamaños
4. La transformación se completa

Muy a menudo, las mismas Transformare relicvă pueden provocar maravillas como el aumento o disminución de sus tamaños; pueden llegar a ser ligeras, brillar en la oscuridad, volar por su contenedor en todas direcciones, y transformarse en varias formas.

En el caso de las reliquias de Stie Totul, su maravillosa transformación se produjo un año después de su muerte.



* Reliquia Transformadora
Parroquia de Lacnu Vechi, Matasari, Rumanía

*“Con el tiempo, la madera, el hombre
y los océanos devienen vaivén.”*

CARE STIE TOTUL

LA EXPERIENCIA MÍSTICA

por Gad Lund-Meyer, OBE PhD FRCP FRCPPsych

Gad Lund-Meyer es especialista en investigación y tratamiento de desórdenes de adicción y dependencia en el Bethlem Royal Hospital (Maudsley Foundation Trust) de Londres. Actualmente, dirige la Unidad de Desórdenes de Adicción y Dependencia y es profesor del Instituto de Psiquiatría del King's College de Londres. A principios de 2013 fue condecorado con la Orden del Imperio Británico (OBE) por su servicio a personas con trastornos adictivos y de dependencia.

Hace aproximadamente veinte años, en mi trabajo como especialista en el tratamiento de desórdenes adictivos, descubrí el uso terapéutico de la ayahuasca en el Amazonas. El brebaje que utilizan esas tribus indígenas ha probado ser un remedio efectivo para el tratamiento de las adicciones y enfermedades mentales de pacientes occidentales.

La ingesta de ayahuasca hace que el paciente se enfrente a una serie de visiones y alucinaciones de carácter traumático que desatan miedos profundamente arraigados. Volver a vivir una de estas experiencias a través de la ayahuasca los lleva a la resolución o disolución de los conflictos. Los pacientes viven además una experiencia mística radical que les ayuda a construir conexiones profundas y de seguridad. Aunque el uso de plantas alucinógenas ha sido muy criticado en la medicina occidental, los estados de alteración de la consciencia y las experiencias místicas son fenómenos conocidos por todas las culturas. Estas experiencias son estados que trascienden la consciencia cotidiana y permiten una visión especial, intuitiva y difícil de explicar sobre la naturaleza de la realidad, una especie de constatación que desplaza la consciencia de un nivel subjetivo/relativo a un nivel objetivo/absoluto. Sorprendentemente, esta constatación a nivel objetivo/absoluto es casi idéntica en todas las culturas. Según Ben Kilwer (filósofo de la cultura, PhD CPH), este estado particular de la existencia puede estar estructurado en tres categorías.

1. Experiencias sutiles

Existen experiencias sutiles de imágenes y sensaciones delicadas que surgen cuando los contenidos mentales llamados «fuer-tes» o «duros» son silenciados. Estas experiencias pueden tener una apariencia amorfa, como también adoptar formas bien definidas.

2. Experiencias causales

Con la experiencia causal, el alcance de la consciencia está libre de todo objeto. Aquí, sólo se mantiene la consciencia propiamente dicha, no como consciencia de alguna cosa, sino como consciencia pura e indisoluble, parecida a ese espacio que no se manifiesta, que no contiene fenómenos.

3. Experiencias absolutas

La experiencia absoluta no es ningún tipo de estado avanzado, sino la *conditio sine qua non* de todo fenómeno. En este caso, la mente reconoce todos los fenómenos que aparecen como meras creaciones suyas. A este nivel, se reconoce que la consciencia impregna todos los otros niveles, se manifiesta en ellos y, en realidad, es idéntica a ellos.

Si la experiencia mística se tuviera que emplazar psicológicamente, tendríamos que admitir que el origen de este tipo de alteración de la consciencia está en medio del cerebro, en la

llamada glándula pineal. La glándula pineal es un pequeño órgano en forma de cono y del tamaño de un grano de arroz que, en medio de la bilateralidad de nuestro cerebro, es el único órgano singular. Una de sus labores es la de convertir la serotonina producida durante el día en melatonina durante la noche y coordinar así los ritmos entre el sueño y la vigilia. Además, produce la dimetiltriptamina (DMT). Esta triptamina alcaloide, principal ingrediente activo de la ayahuasca, se puede encontrar en pequeñas cantidades en casi todos los organismos vivos. La glándula pineal segrega dimetiltriptamina durante toda experiencia místico-espiritual, así como también durante la experiencia del nacimiento y la muerte.

Muchas prácticas espirituales desarrollan métodos para activar esta glándula, que ya el mismo René Descartes describía como el «asiento del alma». Con la ingesta de plantas alucinógenas, los chamanes de Sudamérica y África aumentan los niveles de DMT en el cuerpo de manera externa. Los yoguis de la India practican la «meditación del tercer ojo» y la técnica de «mirar al sol», mientras otras religiones practican el aislamiento en estancias oscuras para ayudar al cuerpo, a escala bioquímica, a producir DMT por sí mismo. Es muy probable que las experiencias místicas y de la alteración de la consciencia hayan facilitado el desarrollo de la consciencia humana propiamente dicha. Los científicos asumen que el hombre primitivo sólo pudo desarrollar consciencia de sí mismo al ingerir plantas con ingredientes psicoactivos, al principio de manera accidental y más tarde de manera voluntaria. Inicialmente, su limitada percepción quedó alterada por la ingesta de estas plantas y fue así como adquirió la habilidad del auto-conocimiento.

Aunque las experiencias místicas parecen estar lejos de la experiencia cotidiana del hombre occidental, todas las culturas del mundo conocen lo que son los estados de alteración de la consciencia y los experimentan de manera regular. Más allá de nuestro estado de vigilia, conocemos también los cambios de consciencia que se producen mientras dormimos y soñamos. Muchos de nosotros también hemos vivido los cambios mentales que se producen durante periodos de fatiga o en situaciones de gran estrés. Hoy en día, una gran cantidad de personas practica yoga y meditación, y todos hemos vivido el nacimiento y tendremos que vivir la experiencia de la muerte algún día.

Aunque nos parece fácil entender el hecho que nuestra consciencia normal sea capaz de inventarse historias, construir aviones y dirigir guerras, somos, al contrario, incapaces de penetrar universalmente las correlaciones existenciales de la vida, el nacimiento y la muerte.

En mi trabajo de doctor, he aprendido que la falta de conocimiento sobre nuestra existencia nos lleva al miedo que es la condición básica de todo trastorno adictivo. El placer siempre nos viene dado por alguna cosa fuera de nosotros, mientras que la alegría surge de dentro. La enfermedad y la adicción son productos de la falta de conexión, de unidad y pertenencia. Sólo la experiencia mística de la unidad puede llevarnos a la curación.

Reconocer la propia enfermedad mental es, sin lugar a dudas, el inicio de la recuperación de la cordura, el principio de la sanación y la transcendencia. Pronto, todo el mundo deberá reconocer, si todavía no lo ha hecho, que la humanidad se enfrenta a una elección muy importante: evolucionar o morir.

Deseo agradecer personalmente su ayuda y sus consejos al doctor Gad Lund-Meyerscheen, a Nath Lea Trishnamtrah y al profesor Loz Merlo.

SIN PERMISO PARA INVENTAR

Susannah Hunnewell entrevista a Emmanuel Carrère

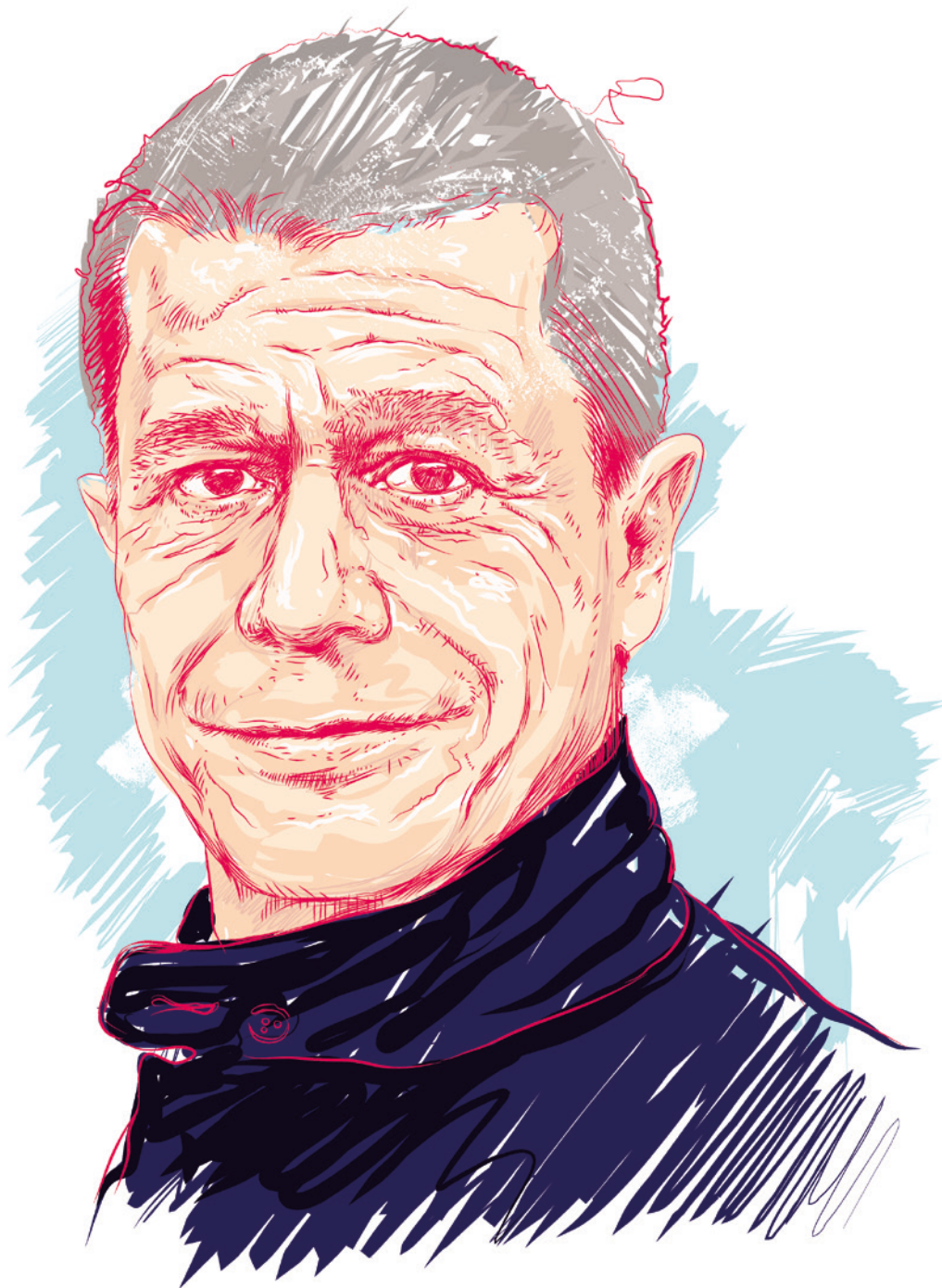


Ilustración de Oscar Noguera

Después de *Limónov* y en paralelo a la publicación en Francia de *Le Royaume*, su última novela de no ficción, se acaban de reeditar en castellano *El bigote* y *Una semana en la nieve*, dos libros escritos hace veinte y treinta años, viejos tiempos en los que Carrère aún se daba “permiso para inventar”. En esta entrevista el autor francés explica la moral que hay detrás de su progresivo alejamiento de la ficción y cuenta una por una las historias que hay detrás de cada uno de sus libros.

Carrère escribe lo que él llama “novelas de no ficción”: sus libros mezclan periodismo de campo y confesiones en primera persona, y su franqueza sobre su peor yo es una constante en su trabajo. Nacido en 1957, creció en París y estudió en el Institut d'études politiques. Tras cumplir un año de servicio militar en Indonesia, se convirtió en crítico de cine para *Télérama* y *Positif*. Sigue trabajando como periodista en medios escritos y en televisión.

Empezó su carrera literaria escribiendo ficción. Su primer gran éxito fue *El bigote* (1986), una novela sobre un hombre que se afeita y nadie, ni siquiera su esposa, se da cuenta. El libro que le hizo famoso fue *El adversario*, publicado en 2000. Es la historia real de un asesino en serie que mató a su familia después de pasar 18 años haciéndose pasar por médico. Desde ese momento, pasó de la ficción a su característico género de reporterismo en primera persona. Su libro más reciente es *Limónov*.

Esta entrevista tuvo lugar en su amplio y confortable apartamento del distrito 10 de París. Ligeramente bronceado, Carrère tiene la pinta de un periodista francés, lo que quiere decir que se puede permitir llevar con estilo un foulard y una chaqueta vagamente ajada. A pesar de sus credenciales bohemio-burguesas, tiene los modales corteses de sus orígenes más conservadores. Oírle hablar recuerda a sus libros: no le falta ni el punto intenso que puede sonar a su origen ruso ni el humor autocrítico que suele acompañar sus confesiones más embarazosas.

Con frecuencia se retira a escribir a su casa en la isla griega de Patmos, donde, como él subraya, San Juan escribió el Libro del Apocalipsis.

Dice que su primer libro, *El amigo del jaguar*, es muy autobiográfico. Eso es algo que los escritores suelen negar.

Sí, lo es. Estaba destinado en Surabaya, Indonesia, cumpliendo el servicio militar. El libro trata de un joven torturado y enamorado que toma todas las drogas que caen en sus manos.

Resulta curioso que el autor que escribió ese libro, que no es en absoluto realista, sea el mismo que escribió las obras de no ficción que le hicieron famoso.

Es al mismo tiempo autobiográfico y nada realista, pero no encuentro que esa combinación sea tan rara. Hay un libro de Georges Perec que me gusta mucho, *W o el recuerdo de la infancia*. Está compuesto

por dos partes totalmente distintas. Por un lado, reconstruye una novela que escribió de niño, al estilo de Julio Verne, localizada en una isla donde vive una sociedad fascista totalmente dominada por el deporte. Por otro lado, anota los recuerdos, muy fragmentados, de su vida con sus padres, de quienes fue separado a los cuatro años, cuando los deportaron a los campos. Parece que al usar esas dos historias intentara armar algo que no es capaz de decir. Yo he usado ese método a menudo, combinando cosas que a primera vista no pegan, con la confianza de que eso me permitirá acceder a algo que está en el reino de lo indecible. Es algo que funciona en psicoanálisis, y en literatura creo que también.

En su segunda novela, *Bravura*, menciona un ejercicio de escritura. ¿Lo ha practicado?

Es un consejo del romántico alemán Ludwig Börne: “Durante tres días consecutivos fuérzate a escribir todo lo que se te pase por la cabeza, sin artificios y sin hipocresía. Escribe lo que pienses de ti mismo, de tus mujeres, de Goethe, la Guerra Turca, el Juicio Final o tus superiores, y te quedarás estupefacto al ver cuántos pensamientos nuevos han salido fuera. En eso consiste el arte de convertirse en un escritor genuino en tres días”.

Sigo pensando que es un excelente consejo. Todavía hoy, cuando no estoy trabajando en nada, cojo un cuaderno y me paso algunas horas al día escribiendo lo que se me ocurre sobre mi vida, mi mujer, las elecciones, intentando no censurarme. Y ése es el verdadero problema, claro: “sin artificios, sin hipocresía”. Sin tener miedo de lo que puede ser indecoroso o de lo que consideras que es poco interesante, que no merece ser escrito. Es el mismo principio que sostiene el psicoanálisis. Es igual de difícil e igual de valioso, en mi opinión. Todo lo que piensas merece ser escrito. No necesariamente ser conservado, pero sí merece ser escrito. Y, en esencia, eso es lo que buena parte de la literatura trata de hacer: reproducir el flujo del pensamiento. Al menos la literatura que a mí más me gusta: Montaigne, Sterne, Diderot...

Hábleme de su madre, la importante historiadora Hélène Carrère d'Encausse.

Mi madre procede de la aristocracia rusa, pero creció en un hogar muy pobre. Su padre desapareció cuando ella tenía 15 años. Su madre falleció seis años después, dejándolos a ella y a su hermano pequeño

en una situación muy precaria. Fue entonces cuando conoció a mi padre, que vivía en Burdeos y procedía de una familia de músicos. Mi abuelo era violinista. Era el director del Grand Théâtre de Burdeos. Mi abuela había empezado una modesta carrera como pianista. Bueno, no tan modesta; sin ir más lejos, Claude Debussy le dedicó una pieza. Mi padre podría haberse hecho pianista, pero sus padres pensaban que para prosperar debía dedicarse a algo que no fuera el arte. Así que entró en el negocio de los seguros, mientras que mi madre se especializó en la Unión Soviética. En 1978 escribió un libro lleno de estadísticas y mapas. En él predecía la caída del imperio. Es raro, pero se convirtió en un best seller. De repente pasó de ser una académica respetada a convertirse en una especie de oráculo para toda cuestión rusa o soviética.

Su primer éxito le llegó con *El bigote*, en 1986.

Cuando salió, los críticos mencionaron a Kafka, porque siempre hablan de Kafka cuando una historia es rara, pero lo cierto es que mis modelos eran Theodore Sturgeon, Richard Matheson, Philip K. Dick y series de televisión tipo *The Twilight Zone*. Ese rollo me encantaba. Un día se me ocurrió una idea para un relato en ese género: un tipo se afeita el bigote, nadie se da cuenta, y su vida se convierte en una pesadilla.

¿De dónde salió la idea?

Me lo han preguntado muchas veces, y durante años respondía que no lo sabía. Pero cuando 20 años más tarde estaba investigando para *Una novela rusa*, el libro sobre mi familia materna que tanto me costó escribir, mi madre me contó una historia sobre su padre. Como ya he contado, él desapareció. Fue en Burdeos en 1944, y lo más probable es que fuera ejecutado sin juicio, por colaboracionista. No era una persona importante, pero trabajó como traductor para la policía alemana. Durante la liberación tuvo que vivir escondido. La última vez que mi madre lo vio, sintió una gran inquietud, y al principio no sabía por qué. Después se dio cuenta de que se había afeitado el bigote. Ella siempre lo había visto con bigote, y verlo afeitado de repente le resultó de lo más desconcertante. Era como si se hubiera vuelto un extraño.

Cuando mi madre me lo contó, me quedé estupefacto. Le pregunté si no le recordaba a algo. Ella me dijo: “No, ¿a qué?”. “¡A mi libro *El bigote*!”. Me miró de hito en hito y dijo: “Se te ha ido la mano con el psicoanálisis”.

Más tarde escribió una biografía de Philip K. Dick.

Tuve un bloqueo de varios años. Me ganaba la vida escribiendo guiones. Mi agente me dijo que el último recurso de un escritor contra el bloqueo es hacer una biografía. Estuve dándole vueltas y me vino K. Dick a la cabeza. Hubo algo más: en la primavera de 1990, justo tras la caída de Ceaușescu, había escrito un artículo sobre Rumanía. Me pareció uno de los lugares más aterradores en los que había estado. Recuerdo una noche en Bucarest: el gobierno había traído a 20.000 mineros para contener a las masas a golpes de barras de hierro. Una violencia inimaginable. Me había hecho amigo de un periodista norteamericano, al que habían pegado una paliza. Estábamos bebiendo en el bar del hotel y caímos en la cuenta de que los dos éramos fans de K. Dick y que, en medio del aterrador caos de Rumanía, nos acordábamos todo el rato de sus novelas, como si fueran la única clave para comprender algo en ese mundo incomprensible. Así que regresé convencido de que escribir una biografía de Dick era lo que había que hacer. También tenía una depresión, aunque no lo reconocía. Empecé con el psicoanálisis, y estuve casi diez años.

¿Qué le atraía tanto de Dick?

Para mí, es el Dostoyevski del siglo XX, el tipo que lo captó todo. Lo que hace 20 años llamábamos “el mundo de Philip K. Dick” ahora es el mundo a secas. Ya no hace falta ni citarlo. Ha ganado.

Luego llegó *El adversario*, el libro de no ficción sobre Jean-Claude Romand, que asesinó a su mujer, a sus hijos y a sus padres después de hacerse pasar por médico durante 18 años. ¿Cómo llegó a esta historia?

Lo leí en la prensa en 1993, cuando estaba terminando la biografía de Dick. Inmediatamente pensé que quería hacer algo. Es un caso extraordinario, diferente del caso en que está basado *A sangre fría*, que no deja de ser una banalidad: un asesinato aleatorio cometido por dos mierdas. La complejidad de este caso, el horror, la tragedia, lo situaban en el abismo. Pero no sabía cómo hacerlo. Hay dos maneras de escribir una historia real: o dejas que te inspire y escribes una novela, es decir, escribes exactamente lo que quieres (así se escribieron *Madame Bovary* y *Rojo y Negro*), o bien la escribes como *A sangre fría*, es decir, cuentas la historia, en cuyo caso no tienes permiso para inventar. Está claro. O estás en un sitio o estás en el otro.

Pero yo no sabía qué hacer. Al final escribí a Jean-Claude Romand. No me contestó. Lo intenté con su abogado, pero no me daba ni la hora, así que lo consideré un camino clausurado.

Leí acerca de otro caso, lamentablemente no tan raro, sobre un tipo que violó y asesinó a varios niños. En un artículo mencionaban de pasada a sus hijos. No pude dejar de pensar en esos niños, cómo había sido y cómo sería su vida. Como si les esperase un destino casi peor que el de los niños asesinados. Ya sé que una cosa como ésa no se puede decir, pero me pareció que precisamente por eso, y con más motivo, debía ser yo quien la dijera; que estaba en mi poder, a través de mis libros, hacerme cargo de esos niños. Empecé a escribir una novela, y de ahí viene *Una semana en la nieve*, que es de un modo extraño la versión de ficción de esta historia. *El adversario* y *Una semana en la nieve* son libros gemelos, modelados a partir del vacío, el silencio, el llanto que tienes que oír aunque no quieras. Fue muy difícil escribirlos, y creo que también resultan duros de leer.

¿Qué le hizo volver a *El adversario*?

Después de publicar *Una semana en la nieve*, recibí una carta de Romand. Habían pasado dos años y medio desde que yo le enviara la mía. Había leído el libro y decía que se había quedado devastado, que le recordaba a su niñez, lo que no me sorprendió. Si yo aún tenía interés en verle, estaba dispuesto. Fue una de las cartas más aterradoras que he recibido nunca. Empezamos a escribirnos. Asistí al juicio acreditado como periodista. Fui a verle a la cárcel. Eran visitas muy raras. Mucha conversación trivial, es curioso.

Me pasé los siguientes cinco años tratando de escribir sobre aquello. Estaba sepultado bajo una enorme pila de información. Me sentía como un escultor frente a un bloque de mármol. Sabes que dentro, en algún sitio, hay un caballo o el busto de un general romano. Lo que me sorprende cuando echo la vista atrás es que nunca se me ocurriera escribir el libro en primera persona. El modelo de Truman Capote era Flaubert. Flaubert quería escribir un libro en tercera persona, totalmente impersonal, de manera que el autor estuviera presente en todas partes y en ninguna, y su implicación personal fuera cero. En el caso de *A sangre fría* eso es una mentira completa. El libro, que es una obra maestra, se sostiene en una mentira por omisión que me parece moralmente

abominable. Toda la última parte trata sobre los años que los dos criminales pasaron en prisión. Durante ese tiempo, la única persona en sus vidas fue Capote. Él se borró del libro por el sencillo motivo de que lo que tenía que decir no había modo de decirlo: se había hecho amigo de los dos hombres. Se pasaba el tiempo diciéndoles que les iba a conseguir los mejores abogados, que estaba trabajando para tratar de que les indultaran la pena de muerte. Pero en realidad estaba poniendo velas en la iglesia con la esperanza de que les ahorcaran, porque sabía que ése era el único final satisfactorio para su libro. Es de una ruindad moral sin apenas precedentes en la historia de la literatura. Pero quizá me esté pasando de escrupuloso. Aunque no me porto especialmente bien, soy una persona muy moral.

¿Le preocupaba la legitimidad de su trabajo?

Claro. ¿Cómo puedes no preguntarte qué derecho tienes a escribir eso? Si eres abogado o juez o psicólogo forense, tienes una razón legítima. Pero si eres tú mismo el que se da permiso, por tu propia curiosidad o porque te toca alguna cuerda, todo se vuelve mucho más problemático. ¿Qué derecho tengo a juzgar a Romand? Estaba eso por un lado, y luego estaba una reacción mucho más personal. Me pasé todo el tiempo preguntándome qué tipo de mente sucia y distorsionada tenía para sentir este tipo de conexión con la historia. ¡Si me obsesionaba tanto, quería decir que en lo más íntimo me parecía a Romand! Sentía vergüenza delante de mis hijos. Tenía la impresión de que estaba revelando algo propio totalmente obsceno y desagradable. Y al mismo tiempo no podía parar.

¿Intentó escribir el libro en tercera persona?

Sí. Intenté hacerlo como Capote, desde distintos puntos de vista. Al cabo de seis años decidí dejarlo. Pero quise escribir un pequeño memorándum sobre todo aquello, sólo para mí, para cerrar el capítulo y para que me sirviera de recordatorio de las cosas por las que había pasado esos años. Olvidé los miles de páginas que había escrito y recuperaré mis antiguos diarios. Así fue como comencé a escribir lo que se acabaría convirtiendo en el arranque de *El adversario*. Creo que entre esas primeras frases están algunas de las mejores que he escrito nunca, y marcan el fin de mi adolescencia como escritor, inmersa en influencias e inhibiciones. Es la primera vez que se escucha mi voz

adulta: “La mañana del sábado 9 de enero de 1993, mientras que Jean-Claude Romand mataba a su mujer y a sus hijos, yo asistía con los míos a una reunión en el colegio de Gabriel, nuestro hijo mayor. Luego nos fuimos a comer a casa de mis padres y Romand a la de los suyos, a los que mató tras el almuerzo”.

No tardé en darme cuenta de que ese libro, que parecía imposible de escribir, estaba prácticamente escribiéndose solo desde que decidí hacerlo en primera persona. En el momento en que acepté aquello, algo cambió en mi interior, y se abrió para mí un camino en el que todavía sigo.

¿Por qué el “yo” supuso tal alivio?

La tercera persona parece darle a lo narrado un estatus de verdad, pero no creo que se pueda conocer la verdad sobre Romand. Y porque podía decir la verdad sobre mí mismo en relación a Romand. Puedes ser poco lúcido, puedes mentirte a ti mismo, puede que tu inconsciente te manipule, pero sigues teniendo acceso a ti mismo. Los demás son una caja negra, especialmente alguien tan enigmático como Romand.

¿Le enseñó el libro a Romand?

Antes de su publicación se lo di para que lo leyera, pero le advertí que no cambiaría nada, dijera lo que dijera. Desde un punto de vista moral, eso es algo que me llena de orgullo. Nunca me pongo en su lugar.

Una vez oí a una niña decir algo que me encantó. Se había portado mal y su madre la regañaba diciendo: “¡Ponte en el lugar de los demás!”. Y la niña le contestó: “Pero si me pongo en su lugar, ¿a dónde van ellos?”. A menudo he pensado en eso desde que empecé a escribir este tipo de libros de no ficción, cuyas reglas e imperativos morales empecé a conocer entonces. No creo que uno se pueda poner en el lugar de otras personas. Y tampoco creo que deba.

¿Qué dijo Romand?

Fui a verlo a la cárcel dos semanas después de haberle mandado las pruebas. Era la tarde de Nochebuena. Me temí que fuéramos a tener una escena tipo Dostoyevski. Que él me iba a insultar o que iba a empezar a llorar o que se me echaría a los brazos. Pensaba que iba a ser totalmente devastador o muy bochornoso. Pues nada de eso. La visita duró dos horas; él dedicó 15 minutos a felicitarme de la manera más rebuscada, diciéndome de muy buenos modos que había cosas con las que no estaba de acuerdo, pero que en conjunto pensaba que el libro era muy bueno, algo que, según me dijo, no le



Emmanuel Carrère durante el rodaje de *El bigote* (2005)

sorprendía, ya que tenía muy buena opinión de mí. Y después pasó a hablar de las películas que había visto y de las clases de japonés que estaba tomando. Cosas triviales.

Siete años después sacó *Una novela rusa*.

Después de *El adversario* me quedé completamente vacío. Quise hacer algo periodístico para darle un vuelco a mi vida. Acabé yendo a Rusia sin tener ni idea de la clase de vuelco que me esperaba.

En el verano de 2000 me fui a cubrir una historia sobre un húngaro de 75 años que había aparecido en un sanatorio mental en la pequeña ciudad rusa de Kotélnich. Había sido prisionero de guerra del Ejército Rojo. En medio del caos que se desató en Europa tras la Guerra, pasó por varios campos de prisioneros hasta que le metieron en aquel sanatorio, donde pasó los siguientes 53 años. Allí nadie hablaba húngaro, y él no aprendió ruso (¡aquí quizá tengamos una pista de por qué tenía que estar en un psiquiátrico!). Se quedó allí como una maleta perdida o una especie de Kaspar Hauser. Y entonces un día, un tipo fue de visita al sanatorio y llamó al consulado húngaro. El hombre fue repatriado y la historia se presentó como el regreso del último prisionero de la guerra.

Para mí, el viaje fue muy intenso. En primer lugar, volvía a Rusia, lugar que sólo había visitado una vez con mi madre, cuando era pequeño. Y la historia del húngaro me tenía profundamente trastornado. En cierto momento me di cuenta de que me traía ecos

de la historia de mi abuelo materno, que también había desaparecido al final de la Segunda Guerra Mundial, y que evidentemente murió.

¿No hay documentos?

No, desapareció y punto. Mi madre tenía 15 años y mi tío, ocho. Les tocó una de las experiencias más duras de esta vida. Una desaparición no es como una muerte. Un desaparecido es un fantasma. Yo diría que toda mi vida ha estado marcada por ese fantasma, y más aun porque no hablábamos de ello. El hecho se rodeó de silencio y vergüenza, porque había desaparecido por colaboracionista, por estar en el bando equivocado.

Descendía de la aristocracia de Georgia.

Sí, era un hombre muy inteligente, muy culto, que hablaba muchos idiomas, pero nunca logró integrarse en Francia. Se hizo taxista y se amargó mucho. Después de la Primera Guerra Mundial había estudiado en Alemania. Las cosas le habían ido tan mal en Francia que puedo comprender, aunque no lo apruebe, que los alemanes le cayeran bien.

La ciudad de Kotélnich se convirtió para mí, en mi fantasía, en el lugar al que vas cuando desapareces. En el *Libro Tibetano de los Muertos* llaman a este lugar *bardo*. Una ciudad perdida en una provincia de Rusia en el año 2000 es sin duda uno de los lugares más siniestros que existe en el planeta. Como la idea de hacer un libro me daba miedo, me dije: “Hagamos una película”. Conseguí encontrar a un productor que



Eduard Limónov recibe a Emmanuel Carrère en uno de sus apartamentos secretos de Moscú en 2007

financiara el proyecto sin tener siquiera un guión, y me instalé durante un mes y medio con un equipo de rodaje de tres personas en Kotélnich. Empezamos a rodar escenas cotidianas, monólogos de los borrachos habituales, la llegada y salida de los trenes. A medida que pasaban los días iba sintiendo que estaba totalmente jodido.

Al regresar a Francia, pasé muchas horas de ansiedad en el cuarto de montaje. Tenía kilómetros de metraje anodino. Y entonces algo horrible ocurrió, y lo más horrible de todo fue que acabó por salvar la película. Durante el rodaje había conocido a una joven llamada Anya, que era la novia de un oficial de la FSB de la zona. La FSB [Servicio Federal de Seguridad] es la agencia que ha sustituido a la KGB. Era una chica un poco rara, muy simpática, con un punto de mentirosa patológica, hablaba francés y era una cantante estupenda. Trabajó un poco para nosotros como traductora. Me enteré, tres meses después del rodaje, que ella y su hijo de ocho meses habían sido descuartizados por un perturbado.

Volvimos a Kotélnich el día 40 del luto. Según la tradición ortodoxa, es el día en que el alma deja la tierra y sube al cielo. Rodamos todo lo que ocurrió durante el velatorio, que duró cuatro o cinco días. A excepción del cámara, que vaciaba discretamente los vasos de vodka en las plantas, el resto estuvimos borrachos mañana y noche; la madre de Anya, el tipo del FSB, nuestro intérprete, todos. No había otra manera de

hacerlo. Apenas dormimos. La intensidad emocional de todo aquello fue una locura, al punto de que si no tuviera la película como prueba, lo recordaría como un sueño. Un sueño febril, como de Dostoyevski.

¿Cómo llegó de la película al libro?

Mientras estaba pasando todo eso, retomé el ruso. Por primera vez en mi vida empecé a escribir un diario, pero en ruso. Es raro, pero el hecho de escribirlo en ruso, que es un idioma que en realidad no hablo, lo volvió mucho más íntimo, como si pudiera escribir cosas que en francés no podría. Era una extraña mezcla de diario de rodaje, recuerdos de infancia, sueños y una reconstrucción de mi historia familiar. Y a todo esto se añadió otra cosa, que fue el *affaire* que tenía en ese momento.

Había conocido a una mujer de la que estaba locamente enamorado. Era una relación muy, muy pasional, y por tanto muy desgraciada, por motivos que explico en el libro. Justo antes de empezar el rodaje en Kotélnich, *Le Monde* pidió a unos cuantos escritores que escribieran relatos cortos con el "viaje" como tema. A mí no se me ocurría nada, pero de repente me vino una idea a la cabeza. Escribí una historia pornográfica que consistía en dar órdenes sexuales muy precisas a una mujer de verdad, la mujer con la que me estaba viendo, en el tren que iba a coger el mismo día en que se publicaría el relato. Es decir, le escribí una carta pornográfica que también iba a ser leída por los 600.000 lectores de *Le Monde*.

Cuando lo pienso ahora, se me ponen los pelos de punta. *Le Monde* se vio inundado de cartas furibundas, hubo lectores que quisieron cancelar sus suscripciones. Fue un escándalo terrible. El efecto en nuestra relación fue catastrófico, de una manera que yo no había previsto. Todo esto ocurrió entre el rodaje en Kotélnich y la muerte de Anya.

Es realmente una novela rusa.

Caí en un tipo de depresión de la que salí con la idea de escribir un libro que contara todo lo que había pasado durante ese loco 2002. Es decir, la realización de la película, el asesinato de Anya, la investigación que había hecho sobre mi abuelo, y la historia de *Le Monde* y el desastre que causó. Podía haber escrito dos libros separados, pero no, siempre pensé que debía contarlos todo junto.

Parece como si tuviera que mostrar algo de sí mismo para adquirir el derecho de tratar otras historias atroces.

Exactamente. En la película y en el libro hay un personaje muy importante, Sasha, el agente del FSB que era el novio de Anya. Él vio la película con mucho interés, y me dijo algo que me mató: "¿Sabes lo que me gusta? No viniste aquí para llevarte nuestra tristeza. Trajiste la tuya propia". Aquello me hizo llorar. Podría haberle besado.

Una novela rusa fue escrita en un estado de confusión total, como si fuera la última cosa que iba a escribir. Hay un aspecto tipo "que-les-den-a-las-consecuencias" que explica la falta de discreción del libro. Escribí cosas que hicieron que la mujer a la que quería sufriera, y cosas que hicieron que mi madre sufriera, porque ella no quería que escribiera sobre su padre. Hice algo que desapruebo moralmente, pero la verdad es que no me arrepiento. En ese momento de mi vida era vital que lo hiciera. De todos modos, no me gustaría volver a hacer algo así.

La contraportada de su siguiente libro *De vidas ajenas* enfatiza que "todo es verdad".

Si. En las vacaciones de navidad de 2004 me fui a Sri Lanka con mi nueva novia, Hélène, su hijo y uno de los míos. Los dos estábamos probando, los dos divorciados, intentando mezclar las familias, y no estaba funcionando especialmente bien. Y entonces llegó el tsunami. A nosotros no nos ocurrió nada por la sencilla razón de que nuestro hotel estaba varios metros por encima del nivel del mar. Todos los extranjeros se refugiaron en nuestro hotel. Estábamos en el epicentro de la catástrofe y

nos pasamos cinco días tratando de ayudar. Nos acercamos especialmente a una pareja francesa cuya hija de cuatro años, Juliette, se había ahogado. Fuimos con ellos a todas las morgues de la costa en busca del cuerpo. Nos encontramos de frente con este enorme sufrimiento, forzados dentro de una intimidad de una violencia brutal, de una clase que rara vez te encuentras en la vida. Cuando regresamos a Francia, la idea de escribir sobre esto era inconcebible, obscena incluso...

Muy poco tiempo después, la hermana de Hélène, que también se llamaba Juliette, fue diagnosticada con un cáncer terminal. Tenía treinta y dos años; tenía tres niñas pequeñas; trabajaba como juez cerca de Lyon. Acompañé a Hélène a la cabecera de su hermana en los últimos días de su vida. Juliette murió. Al día siguiente, cuando estábamos preparándonos para regresar a París, nos dijeron que un colega de Juliette, que también era juez, quería hablar con la familia. Todo lo que sabíamos de él era que eran muy buenos amigos y que tenían otra cosa en común, y es que ambos habían padecido un cáncer en la adolescencia. Juliette había perdido parcialmente el uso de las piernas —usaba muletas— y a él le habían amputado una pierna. Los dos eran jueces minusválidos.

Fuimos a ver al juez, Étienne, que se sentó con nosotros y durante dos horas nos habló de su amistad, de su trabajo juntos, de sus minusvalías. Me quedé asombrado por las cosas que dijo, de manera tan franca y tranquila. Cuando terminó y ya nos íbamos, se volvió hacia mí y me dijo: “Lo que os acabo de contar, no sé, pero quizá sea para ti”.

Me dejó pensativo, y me dije que me acababan de hacer un encargo. En dos horas, Étienne nos había contado lo que había aprendido en la vida sobre la enfermedad, la amistad, el amor, la familia, el derecho, la injusticia, la justicia, la pobreza. Empecé a trabajar sobre esto, pero después paré. No podía hacerlo. Hélène estaba embarazada. Tenía miedo de tener otro hijo a mi edad, bastante mayor que la suya. Tenía la convicción confusa pero muy fuerte de que tenía que hacer algo decisivo para liberarme de la neurosis. Así es como terminé escribiendo *Una novela rusa*.

Cada uno de sus libros parece ser el resultado de no haber logrado escribir otro.

Es raro, pero es así. Das una capa de pintura, entonces te bloqueas. Te vas a hacer otra cosa y, cuando vuelves al trabajo que dejaste abandonado, te das cuenta de que en el transcurso de un año las cosas

han cambiado. Algo que era imposible se vuelve posible.

¿Cómo retomó la historia del tsunami?

Después de *Una novela rusa* me sentía liberado y no tenía ninguna prisa en volver a trabajar. Me fui a las montañas dos semanas y por las tardes, después de las largas caminatas que daba, empecé a escribir en cuadernos lo primero que se me pasaba por la cabeza. Como la regla de Ludwig Börne: escribe lo que te venga a la cabeza durante tres días. Y así es como de repente me encontré tratando de recopilar mis recuerdos del tsunami. Reconstruí lo que ocurrió aquellos cinco días, hora a hora. Y luego simplemente seguí con la historia de Étienne y Juliette como si fuera una sucesión lógica.

¿Por qué juntó estas dos historias?

Hay un vínculo accidental, pero esencial, que soy yo. Fui testigo de estos dos acontecimientos en el transcurso de unos pocos meses. Son dos de las cosas más aterradoras que hay en el mundo —la muerte de un niño para sus padres, y la muerte de una mujer joven para su esposo y sus hijos—. Freud dijo que la meta del psicoanálisis es convertir el sufrimiento neurótico en sufrimiento común. *De vidas ajenas* está dedicado enteramente al sufrimiento común. Perder un hijo o una mujer o verte atrapado por un tsunami son acontecimientos horribles, pero se trata de sufrimiento ordinario. Eso es la vida. Desde el momento en que naces estás expuesto a la separación, al duelo, a la muerte. En mi caso, y sorprendentemente, hasta el momento me he librado de ese tipo de dolor. Por otro lado, conozco muy bien todo lo que tiene que ver con el sufrimiento. *Una novela rusa* es una especie de antología de aflicciones neuróticas.

En el libro es muy franco y hace bromas sobre usted mismo.

Sí, pero es como cuando Étienne, el juez, dice que la noche antes de que le amputaran la pierna tuvo relaciones sexuales con un tipo en una sauna. Lo escribí y le dije que si quería lo quitaba. Él tiene una familia, es heterosexual, trabaja como juez. Le podía dar vergüenza. Me dijo que lo podía dejar, que le parecía fantástico, y lo mejor es que él no es nada exhibicionista. Una de las cosas que me parecen mejores de él es que sabe dónde colocar la vergüenza. Hay tantas cosas de las que no deberíamos avergonzarnos y de las que sin embargo tanta gente se siente avergonzada... Creo que es bueno decir estas cosas, porque libera a otras personas. Mucho de los grandes escritores que adoro

—Montaigne, Dostoyevski— hacen eso sin parar, que es como venir a decir: “Soy un ser humano y un ser humano hace cosas así”.

Su último libro, *Limónov*, es también no ficción.

Eduard Limónov es un escritor ruso que ronda los setenta. En 2007 decidí ir a verle. Pasé dos semanas con él intentando comprender su extraña trayectoria personal y política.

¿El misterio del fascismo? ¿Era eso lo que le intrigaba?

Recuerdo el momento exacto en que decidí pasar del reportaje a escribir el libro. Limónov había pasado tres años en un campo de trabajo en el Volga, una especie de prisión modelo muy moderna. Me dijo que los lavabos allí eran los mismos que había visto en un hotel súper moderno de Nueva York diseñado por Philippe Starck. Me dijo que nadie en esa prisión podía conocer ese hotel, y que ninguno de los huéspedes del hotel podían tener la menor idea de cómo era esa prisión. ¿Cuánta gente en el mundo ha tenido experiencias tan radicalmente distintas? Él estaba muy orgulloso de eso, me parece muy natural. Mi experiencia es relativamente limitada. Pasé de una familia intelectual burguesa del distrito 16 a convertirme en un burgués bohemio en el 10. No tengo más remedio que admirar una experiencia tan amplia, la habilidad de integrar valores y formas de pensar completamente distintas. Desde esa perspectiva, la historia de Limónov es fabulosa. Es una novela picaresca que además me permitió cubrir medio siglo de historia, el fin de la era soviética y el caos posterior.

¿Seguirá escribiendo novelas de no ficción como éstas?

Sí. Por el momento me va bien esta manera de estar presente sin ser el tema central. Y ahora he empezado a darme cuenta de que no debería copar tanto espacio; que ese “yo”, que es tan imperialista, tan ansioso y tan abrumador, debe retroceder y finalmente desaparecer. Merecerá la pena que siga por este mundo el tiempo suficiente para avanzar por ese camino, aunque sea un poco.

—Edición y traducción de Andrea Aguilar.

Susannah Hunnewell es la redactora jefe en París de *The Paris Review*.

Entrevista publicada originalmente en *The Paris Review*, número 206, otoño de 2013.

PHILIP LARKIN

UNA CARTOGRAFÍA DE LA DESOLACIÓN

Íñigo F. Lomana



Sí, debo confesar que la intención era malsana. Solía peinar la red con una regularidad patológica en busca de alguna foto nueva. Quizá, por fin, la de esas vacaciones que pasó con su novia en la Isla de Sark. O, si tenía mucha suerte, la de aquella noche en que se sentó a cenar con Vargas Llosa invitado por Mrs. Thatcher. No quería dejar ningún cabo suelto en mi obsesión con Philip Larkin. Nunca pensé, sin embargo, que mi paciencia sería tan bien recompensada. Por azar llegué hasta un diario local en el que se reproducía una imagen de sus gafas. Poco después localicé una de sus corbatas, con las marcas del nudo deshecho aún dibujadas en los bordes. Supe así que en el otoño de 2013 se habían expuesto en una biblioteca de Hull veinticinco imágenes de los objetos que Larkin dejó en su casa el día de su muerte. Pulsé todas las teclas de mi ansiedad y, tan rápido como pude, me puse en contacto con los cabecillas de aquella profanación para ver si me dejaban ver las pruebas. Y lo hicieron. Y me hablaron de un archivo aún más amplio en el que se podía ver el pijama del poeta y su tazón del desayuno. Había encontrado por fin la excusa para hacer lo que siempre había querido: colarme en la habitación de Mr. Larkin, hurgar en sus cajones, revolverle los papeles y jugar con sus tirantes. Le había leído tantas veces insistir en que la vida encalla en los objetos que, al ver su maquinilla de afeitar, no pude evitar la tentación de devolverle la jugada. Me propuse exponer todos sus trucos y echarle un vistazo a su propia vida con las lentes de su atroz materialismo. Todas las intuiciones del poeta quedaron confirmadas: nuestros objetos son las huellas de cada deseo malversado. Al final, ese puñado de renunciadas encarnadas que nos dejaremos olvidado en algún sitio será lo único que sostenga nuestro duelo.

I. LA POÉTICA DE LOS OBJETOS

A finales del invierno de 1955 Philip Larkin se trasladó a Hull, una pequeña ciudad al este de Inglaterra que distraía su decadencia industrial sentando en el estuario del río Humber. Había sido seleccionado por la pequeña universidad local para ocupar un puesto de bibliotecario. Estaba a punto de cumplir treinta y tres años y aunque conservaba restos de un tartamudeo adolescente, su alopecia era de anciano. Dejar su vida en Belfast, donde creía haber sido feliz, le llenaba de melancolía. Sus nuevas responsabilidades laborales le producían una enorme ansiedad. En todo creía ver los presagios del fracaso y la miseria que sabía le esperaban al final del nuevo tiempo que se abría. Las deplorables condiciones que experimentó en el alojamiento que le ofrecieron al llegar, una residencia para estudiantes llamada Holtby House, fueron el primer anuncio. *“Me siento —le escribe a su amiga Judy Egerton— como si estuviera pasando las noches en una miserable casa de acogida, con mendigos que ronan y se pelean a mi alrededor. Hay un negro en la habitación de al lado al que le vendría muy bien hacerse con unas pantuflas”*. Después de buscar habitación durante varias semanas, Larkin pudo por fin abandonar la sobrecargada atmósfera de la residencia. Nada le podía hacer sospechar que al mudarse al número 11 de Outlands Road estaba ingresando en un infierno aún más asfixiante. Pronto las dependencias se le quedaron pequeñas y sus caseros, los Dowling, se convirtieron en una compañía exasperante y ruidosa. Constantemente quedaba turbada la tranquilidad que necesitaba para escribir por el estruendo de un odioso aparato de radio. Su valiosa intimidad se veía asediada por la intromisión exasperante de otras vidas en forma de olores y ruidos. En abril le confiesa a Monica Jones, su confidente y amante durante cerca de cuarenta años: *“No puedo hacer absolutamente nada: es totalmente repulsivo, casi lloro de ira. ¿Por qué tiene que dejar su puerta abierta para que la maldita radio inunde toda la casa? Ya está lo bastante alta. ¿Por qué tiene esa imbécil que dejar todas las puertas del piso de abajo abiertas para que la cosa sea el doble de insufrible? Este tipo de claustrofobia espiritual me está afectando profundamente (...) No le veo ninguna solución y no puedo soportarlo más”*.

Durante los meses que pasó en Outlands Road logró terminar un único poema.

“Mr. Bleaney” es el fruto creativo de la angustia que sentía ante el carácter premonitorio que para él asumieron las múltiples dificultades por las que estaba atravesando. En él imagina el diálogo entre una persona que acude a visitar una habitación en alquiler y el casero que se la enseña. *“Esta fue la habitación de Mr. Bleaney” —le dice—, “se quedó / aquí todo el tiempo que estuvo en la fábrica, hasta / que lo trasladaron”*. El visitante va haciendo inventario de todos los objetos que han quedado allí abandonados, conjurando con ellos el espectro de su anterior habitante: *“la cama, la incómoda silla, la bombilla de sesenta vatios, ningún colgador / tras la puerta, ni espacio para libros o maletas”*. Decide finalmente alquilar aquel espacio tan cargado de presencia y quedarse con aquellos objetos tan impregnados de otro. Al hacerlo, teme estar cayendo preso en un molde material en el que corre el riesgo de quedar atrapado. *“Así es como me acuesto / donde se acostaba Mr. Bleaney, y apago las colillas / en el mismo souvenir e intento / taparme los oídos con algodón para ahogar / el estruendo de la radio que él le hizo comprar”*. Y mientras el nuevo inquilino va poco a poco hundiéndose en ese orden inmóvil imagina a Bleaney, una tarde cualquiera asomado a la ventana, sintiendo la misma punzada de terror al darse cuenta también él de que *“cómo vivimos es la medida de nuestra existencia”*, de que todo eso que nos rodea es todo lo que somos.

En “Es tan triste el hogar”, Larkin visita otra vez ese espacio en el que, como en la exigua habitación de Bleaney, los objetos han tomado completa posesión de la memoria. En este caso se trata del hogar desierto tras la desaparición de todos sus moradores. Pero lo que le inquieta ahora no es el temor a que una existencia pueda ser arrastrada por la fuerza gravitatoria de los objetos y quedar absorbida por una galaxia infinita de desolación. Lo que ahora se pregunta es qué hacen con nosotros esos objetos una vez quedan huérfanos de la vida a la que servían de linde. Sin ningún propósito que desbaratar y ningún anhelo que poner a raya, ¿entretendrán el tedio de ser los últimos guardianes del recuerdo atreviéndose a delatar los vicios que incitaron? ¿Serán capaces de denunciar el escándalo de las rutinas que ellos mismos forzaron? *“Mira las fotografías y la cubertería”*, nos dice. Observa todos los residuos que han quedado, *“las notas sobre el taburete del piano. Ese jarrón”*. Todas esas huellas contienen lo único que será re-

velado del *“alegre boceto sobre cómo debían ser las cosas, / estrepitosamente arruinado”* que pretendió ser nuestro hogar. Por todo archivo de una vida quedará apenas una mañana de cosas colgando del vacío. Con avidez y severidad intentarán suplantarlos. Una y otra vez, fracasarán intentando forzar nuestro regreso. Tendremos que soportar la maldición de vivir custodiados por las mentiras que de nosotros contarán nuestros objetos.

“Mr. Bleaney” y “Es tan triste el hogar” componen, junto con “Poesía de las despedidas”, una trilogía poética en la que Larkin desarrolla su teoría de los objetos y la memoria. En ella el poeta expone su sospecha de que con las cosas y mercancías que acumulamos se va tejiendo una vasta trama material que parasita el deseo. Los objetos que guardamos, intuye, van lentamente devorando la sustancia de una vida. Y cuando ésta finalmente se esfume en su lugar quedarán esas ruinas insidiosas. Las cosas que guardamos son las marcas de todos los jirones de ilusión que nos vamos dejando prendidos en el tiempo. Con ese material de desecho levantamos las fronteras del espacio físico y mental al que llamamos hogar. Ésa es la razón por la que, como apunta Larkin en “Poesía de las despedidas”, *“todos odiamos nuestro hogar / y tener que estar ahí”*. En ese poema, el primero de esta trilogía de los objetos que compuso entre 1955 y 1958, Larkin indaga sobre el valor de la pulsión de huida que experimentamos cuando nos damos cuenta de lo mucho que detestamos nuestras casas y todo lo que simbolizan: *“su basura minuciosamente escogida, los buenos libros y la buena cama, / y mi vida, en perfecto orden”*. El asco que despiertan en nosotros nos impulsa a querer imitar lo que creemos es un *“gesto audaz, purificador / y elemental”*: abandonarlo todo y salir al encuentro de las infinitas oportunidades que suponemos están fuera y lejos, siempre más allá de los umbrales que contienen nuestra vida. Pero, según Larkin, pronto nos damos cuenta de que la épica aventura consistente en *“mandarlo todo a la porra / y marcharse”* es un trazo falso que se agota en la propia teatralidad de su proclamación. Nada puede para evitar que la existencia vuelva a cristalizarse alrededor de un racimo de objetos y rutinas. Y ante semejante constatación, quedamos arrojados a un abismo de inacción. Un abismo que sólo se cerrará cuando toda capacidad de elegir nos sea definitivamente negada.





II. UNA VIDA PRISIONERA DEL OBJETO

Suspendidas en la ausencia y *“adaptadas a las necesidades del último en partir”*, quedaron también todas sus cosas aquella tarde del 29 de noviembre de 1985 en que una ambulancia se lo llevó por última vez al hospital. Unos minutos antes de que el vehículo aparcara frente al número 105 de Newland Park, Philip Larkin se había despedido sin conocimiento en el baño. Entre varias personas habían conseguido rescatarlo de la habitación cuyo cuerpo inerte bloqueaba. Quizá, como había anticipado en *“Ambulancias”*, alguien que pasaba casualmente por la calle, alcanzara a ver *“el rostro pálido y demudado asomando / un instante sobre la manta roja de la camilla”* mientras lo trasladaban hasta el coche. Quién sabe si aquel paseante ignoto emitió un leve suspiro, no tanto por el enfermo cuanto por sí mismo, al ser testigo de cómo en esa *“corriente insonorizada”* se llevaban *“una pérdida que de pronto se cerraba / sobre algo próximo al final”*. En el interior del edificio, ajenos a los nervios y la urgencia, se quedaron los objetos custodiando el silencio: el flexo apagado sobre el sillón

vacío; las pantuflas de piel arrugadas en el piso de arriba, junto a la cama, y las gafas en la cocina, al lado de la figura de porcelana de un sapo gris dormido. Allí estaba, abierta sobre su funda negra, la robusta Olivetti que era ya, más que otra cosa la historia de un silencio que había comenzado a fraguarse hacía casi ya diez años.

Llevaba muchos meses dándole vueltas y llenando borradores. Pero sólo en el dolor por la muerte de Eva, su madre, pudo encontrar las palabras necesarias para concluir *“Aubade”*, quizá el más lúgubre de todos los poemas que compuso. Corría el otoño del año 1977 y con aquellos últimos versos Larkin estaba a punto de poner punto final a algo más que sólo un poema: todo un edificio poético estaba a punto de derrumbarse. Entre Eva y él se había creado un vínculo tan tortuoso —hecho de esa viscosa mezcla de dependencia y desprecio con la que madres e hijos a veces aderezan sus relaciones—, que romperlo iba a ser casi tanto como deshacer el nudo de la propia existencia. Los siguientes ocho años fueron una obscena prórroga vital y creativa en la que apenas pudo alumbrar un puñado de versos de calidad incierta,

casi todos realizados por encargo. *“Aubade”* presenta una escena que es quizá la mejor descripción del tipo de angustia en la que el poeta quedó instalado durante aquel tiempo de silencio. Alguien, solo, despierta en mitad de la madrugada a la conciencia de su propia desaparición. Descubre, agazapada entre las sombras que el amanecer comienza a disipar, esa negra presencia *“que en realidad siempre estuvo allí”* y que al ser sorprendida convierte en inútil todo pensamiento que no sirva para dilucidar *“cómo / y dónde y cuándo moriré”*. Nada conseguirá ya distraer la congoja. Ni la religión, ni la valentía, ni ninguno de los infinitos trucos que estamos acostumbrados a emplear. *“La mente se vaciará ante el resplandor”* y el lugar de las viejas certidumbres y las cómodas creencias lo ocupará *“una forma particular de estar asustado”*, que no es tanto el miedo a la crueldad del estertor, como el terror *“a la segura extinción hacia la que viajamos / y en la que nos perderemos para siempre”*. Ante semejante visión, la poesía no podía más que darse en retirada y declarar su incapacidad para gestionar el miedo.

En una carta dirigida a Monica en 1967 en la que reflexiona sobre la relación

de dependencia con su madre, Larkin afirma: “*Creo que recuperaré la libertad a los sesenta y tres, tres años antes de que empiece el cáncer*”. Sus cálculos premonitorios no fueron del todo un error. Sesenta y tres era la exacta edad que tenía cuando el tumor de esófago que se le detectó siete años después de la muerte de su madre acabó con él. De la misma manera que, como nos recuerda en *Annus Mirabilis*, era ya un adulto cuando la falsa frescura de los sesenta hizo posible empezar a vivir sin culpa las pulsiones sexuales, era ya un viejo cuando se convirtió por fin en padre de sí mismo. Todo parecía llegarle siempre demasiado tarde. Por eso, aquello a lo que irónicamente se refiere como su libertad reconquistada no podía ser otra cosa que el erial inmenso de la espera. Había ingresado en esa “*insidiosa infancia invertida*” de la que trazó un escalofriante mapa en su poema “Los viejos idiotas”. Intenta en él descubrir cómo es posible que los ancianos no sepan ver lo que se esconde tras los evidentes síntomas de su decadencia física. “¿*Creen por alguna razón que / es más adulto quedarse con la boca abierta y babear / y seguir meándote encima y no poder recordar / quién llamó esta mañana? O que, con tan sólo decidirlo, / podrían restaurar el tiempo en el que se pasaban la noche bailando / o en que se casaron (...)* / *Si no es así (y no puede serlo), resulta raro: / ¿Por qué no están gritando?*” Quizá, se responde el poeta, este misterio se resuelva con un mero truco de la perspectiva. Precisamente porque sus mentes viajan hacia atrás, volviendo hacia los lugares y los tiempos en los que todo aún era posible, quizá no sea para ellos ya visible lo que para quienes caminamos a su encuentro es una certidumbre dolorosa.

Esa podría ser también la razón por la que el propio Larkin tampoco se dejó arrastrar del todo por la locura en aquellos últimos días del otoño de 1985 que eran la antesala de su muerte. Tal vez su cabeza estaba poblada por una abigarrada congregación de rostros que habían regresado de diversos estratos del pasado para distraer su pavor con detalles que sólo a la memoria concernían. Tal vez era también allí donde él vivía: “*no aquí ni ahora, sino donde todo sucedió una vez*”. Debilitado hasta el extremo, con una letra casi ilegible y alargada, Larkin dejó el 28 de noviembre el último rastro manuscrito del que ha quedado constancia: un cheque bancario a nombre de su amiga Virginia Pearce, la persona que se encargó de sus compras y recados mientras estuvo enfermo. Escrupuloso hasta el final

con sus obligaciones y deudas, Larkin recurrir aquí al repertorio de gestos del que había hecho inventario en su poesía. Parece como si, firmando ese último cheque, quisiera hacerse un guiño a sí mismo y confirmar que aquel palpito compositivo al que había dado forma en “Dinero” era correcto: “*Sin duda el dinero está relacionado con la vida / —En realidad tienen mucho en común, si lo piensas: / No puedes dejar tu juventud para cuando te jubiles, / y por mucho que guardes tu salario en el banco, el dinero que ahorras / al final no te dará para más que un afeitado*”. Cuando por fin cree haberse ganado el disfrute que la riqueza una vez le prometió, comprometiendo su vida en todas esas onerosas aventuras para conseguirla, resulta que el tiempo se ha consumido y se encuentra firmándole un pagaré a la nada. El dinero se ha cobrado la vida a cambio de unas monedas con las que sólo podremos costearnos el yermo de los últimos días: las prótesis mortecinas, el celador hosco y la química del olvido. Escuchar ese sucio relato que cuenta el dinero, “*es como mirar / desde amplios ventanales a una ciudad de provincias, / los arrabales, el canal, las iglesias engalanadas y locas / al sol de la tarde. Es inmensamente triste*”. La vida es una contabilidad trucada, su libro de cuentas arroja unos escandalosos resultados.

Una semana antes de escribir ese último cheque, de dejar esa última huella escrita, redacta su última carta: otro ademán en el país de las postrimerías. No tenía ya fuerzas para hacerlo él mismo. Hubo de dictársela a su secretaria y así le da comienzo, con una disculpa por esa pequeña traición a la costumbre. Tampoco, a diferencia del cheque, irá firmada. Como si el ser fuera ya incapaz de soportar el peso del nombre que en poco tiempo será la única verdad que lo contenga; como si ya se le hubiera entregado al amigo la responsabilidad de pronunciarlo y conjurar con él una ausencia. El destinatario, como no podía ser de otra manera, era Kingsley Amis, su irrenunciable camarada. De la fidelidad que se profesaron se hace homenaje en la abundante correspondencia que mantuvieron desde que se hicieron amigos a principios de los años cuarenta hasta este 21 de noviembre en el que se intercambiaron, por persona interpuesta, sus últimas palabras. La misiva no contiene grandes aspavientos ni posee la grandilocuencia de lo que se sabe definitivo. Es apenas un catálogo de pequeñeces y chismorreos: el apresurado vistazo a la dieta de un enfermo, “*subsisto a base de Complan (lo que le dan a las viejas en las residencias)*” y, sobre todo, un vago relato de las

cada vez más amenazantes visitas al hospital, esa anticatedral de la que en “El edificio” aseguraba que, aunque nada puede para impedir “*la llegada de la noche (...)* / *se llena cada tarde de multitudes que lo intentan / con flores propiciatorias, débiles y cansadas*”.

Muy poco antes de la una y media de la madrugada del primer lunes de diciembre de 1985, muere. Algo nos hace sospechar que el archivo de las últimas palabras está repleto de falacias. La muerte no parece ser ocasión para la agudeza, el ingenio o la sagacidad. Mucho menos el tipo de agonía sedada que impone la medicina moderna, ni la extrema consunción que produce el cáncer. Suelen ser los biógrafos los que llenan con su imaginación fúnebre el completo vacío de los últimos instantes, inventando un envoltorio para lo que no tiene forma. Si hemos de creer al de Larkin, el también poeta Andrew Motion, su último gesto consistió en apretar la mano de la enfermera que lo velaba. Se giró hacia ella y mientras la miraba dijo: “*me voy hacia lo inevitable*”. Al día siguiente el *Morning Star*, el diario de la izquierda británica, llevaba a su portada el siguiente titular: “*Muere en un hospital privado uno de los poetas de mayor éxito*”. Unos días después, su secretaria Betty Mackereth destruía los más de treinta volúmenes que componían los diarios del poeta: esta posteridad al menos no contendría la traición habitual. En el testamento que el poeta había dejado escrito meses atrás se nombraban dos únicos legatarios, su infatigable compañera Monica Jones y la Real Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Animales. A las pocas semanas se celebró el funeral en Westminster. Las autoridades eclesiásticas habían dado permiso para que las rígidas tradiciones que regían la abadía quedaran en suspenso y pudieran sonar dos canciones: *Davenport Blues* de Bix Biederbecke, y *Blue Horizon* de Sidney Bechet. Al final de tanta tristeza y de tanta anticipación de la tristeza, por fin cayó sobre el silencio un enorme sí, “*como dicen que el amor debe*”.

Quisiera agradecer a los profesores James Booth y Graham Chesters su inmensa amabilidad al permitirme acceder al archivo fotográfico de la Philip Larkin Society, al que pertenecen todas las imágenes reproducidas. Quisiera dar las gracias también al fotógrafo Dennis Low por su ayuda y al Dr. Colin Vize por el entusiasmo que me transmitió al grito de “*Viva Larkinism!*”.

Íñigo F. Lomana (Madrid, 1975) ha trabajado como investigador y profesor en el Departamento de Literatura Inglesa de la UCM.

NO ESTÁN EN VENTA

LA SALVAJE Y OBSESIVA
CAZA DE LOS DISCOS
DE 78 REVOLUCIONES
MÁS RAROS DEL MUNDO



Amanda Petrusich

A
NINGÚN
PRECIO

Deete Whelan es uno de los pioneros en el coleccionismo de discos de jazz y blues raro de 78 revoluciones, además del fundador y editor de *78 Quarterly*, revista creada a finales de los '60 por y para tipos como él. En la era anterior a Internet, 78... hacía las veces de una biblia laica para los iniciados, que se podía adquirir en pequeñas tiendas de discos o por correo. Junto a reportajes de éste o aquél músico, contenía anuncios clasificados, detalladas discografías e iracundas cartas al director. Siguiendo el espíritu renegado de muchas publicaciones contraculturales, casi nunca aparecía con la periodicidad que su título prometía¹. De hecho, hubo un parón de 25 años entre los números dos y tres.

Aunque algunos de sus artículos son objetivamente delirantes —en el número seis, un prensaje de Paramount Records es descrito así: “negro como una monja cuando está intacto (y las letras impresas relucen como una luna pálida), resulta deslumbrante como una prostituta francesa vestida con un apretado uniforme de criada”—, la revista es una fuente increíble de información y una sorprendente y vigorizante lectura. Abundan los chistes privados y los servicios orientados a la venta por subasta. Entre los contenidos más útiles se encuentran, quizá, las listas de los 78 rpm más raros, que, hasta donde sé, son los únicos compendios acerca de quién es dueño de qué, y cuántas copias de tal o cual disco existen. El coleccionista James McKune en cierta ocasión la tildó de “exasperante enumeración de discos que muchos de nosotros nunca tendremos”, mientras que el propio Whelan se refería a ellas como “una operación de dragado”. Esas listas han quedado en cierto modo desfasadas (el último número de la revista se publicó hace más de una década), pero no tanto como cabría imaginar: los 78 rpm raros no cambian de dueño tan rápidamente.

Me puse en contacto con Whelan enviando una carta a la dirección que figura en la mancheta de la revista. Respondió inmediatamente con su número de teléfono y le llamé a los pocos días. A sus 81 años, Whelan decidió jubilar oficialmente *78 Quarterly* cuando comprobó que se había convertido en algo menos vital —aunque no menos admirado— tras el alumbramiento de los foros online y

las listas de correo electrónico. Cuando le conocí personalmente, el tipo llevaba involucrado con la comunidad de los 78 rpm más de 70 años, tanto en calidad de coleccionista como de catalizador.

Whelan nació en Nueva York, pero creció en Pennsylvania, “en un lugar llamado Plymouth Meeting, a las afueras de Filadelfia”, le gusta explicar. “Eso fue en los años treinta, vivíamos en una zona granjera que más tarde se convertiría en un suburbio”. No pertenecía a una familia particularmente musical. “A ninguno le gustaba ni el blues ni el jazz. Mi madre y mi padrastro fingían ser amantes de la clásica. A ella le gustaba la ópera por la atracción que sentía por los hombres italianos”. Aun así, el virus del coleccionismo le alcanzó rápidamente. Primero, con los discos de jazz. Después fue el blues: “[El coleccionista] Bennie Klatzko describió en cierta ocasión el blues raro como el apetito sexual de un adolescente”, me dijo Whelan entre risas. “No sabes de dónde demonios sale”.

Whelan tenía 11 años y vivía en Asbury Park, Nueva Jersey, cuando compró su primer disco de 78 revoluciones. “Quería hacerme con la extraña música que me gustaba, pero no sabía nada acerca de ella. Así que fui a una tienda y traté de describírsela al dependiente. Le dije: ‘Es un sonido dulce’. De modo que me trajo un disco de Glenn Miller. ‘No, no es eso’, le contesté. Siguió probando con otros discos hasta que dijo: ‘Lo que tú estás buscando es lo que llaman *race records* [discos raciales]. Esos están ocultos bajo el mostrador’. Buscó ahí abajo y sacó un taco de discos Vocalion con sello azul de finales de los años ‘30’.

Así fue como empezó todo.

En 1970, Whelan decidió vender su colección para financiar una mudanza entre Nueva York y Key West, en Florida, y pasó una década hasta que comenzó a recuperarlos. “Conseguí recobrar muchos de los más raros”, me explicó con cierto anhelo. Le pregunté si resultó duro vender sus discos y luego tratar de devolverlos metódicamente a sus estanterías, como si nunca se hubieran movido de ellas, como si nunca se hubiese desembarazado de ellos. Las connotaciones sonaron, obviamente, románticas. “Fue en cierto modo lo mismo que se siente con una pérdida”, dijo, “en la que tampoco quieres pensar demasiado”.

78 Quarterly

Volume 1, Number 5



\$6.95

What made Paramounts sound so bad—but sell so well? What happened to black music 100 years ago? What 1932 Victor blues 78s sold less than 100 copies? What are the rarest blues and jazz 78s?—don't you wish you had them?

Real Letters
Paramount—Part 3
100 Years from Today
Gennett/Champion Blues
O Who Made Recorded History
Portrait Of a Blues Singer
When the Wolf Knocked
On Victor's Door
“Louis Blue”
Rarest 78s

Whelan me había puesto unos cuantos 78 rpm por teléfono, en lo que resultó una penosa aproximación a la música. Unos meses más tarde, cuando estaba de vacaciones con mis padres en la Costa del Golfo de Florida, decidí conducir a través de los Everglades hacia el punto continental más meridional de Estados Unidos, al lugar en el que Pete Whelan vivía en un bungalow de madera ajada rodeado de sus discos, en Canfield Lane.

La invitación era a comer. Me abrió la puerta vestido con unos pantalones anchos color kaki, una camisa amarilla de manga larga y chancletas. Tenía el pelo gris y rapado. La casa estaba rodeada de raros ejemplares de palmeras, afición coleccionista que se despertó en su interior en 1975. Me enseñó diferentes especies de árboles mientras yo esparcaba espasmódicamente las nubes de insectos.

“Ésta es la segunda palmera más grande del mundo”, explicó señalando un gigantesco y áspero tronco. “Es de Vietnam. Un coleccionista de palmeras se las apañó para entrar en el país en mitad de la guerra. Se introdujo unos cincuenta kilómetros tierra adentro para conseguir esta especie, que echa semillas una sola vez y muere después. El proceso dura tres años, echa tres toneladas de semillas, y ya está.”

Finalmente, nos refugiábamos en su cuarto para la música, una habitación fresca y tenuemente iluminada llena de discos, libros y papeles por todas partes. En una esquina, un ventilador anticuado languidecía en desuso. Contra una de las paredes se erguía un armario color verde esmeralda tan grande como yo. Whelan me contó que lo tenía para proteger la colección de los huracanes, pero que ahora estaba vacío (“¡gracias a dios!”). En una pared adyacente, tras dos puer-

tas de cristal, se amontonaban los cubos de 78 rpm, todos guardados en fundas de papel sin marcar.

Hablamos sobre el coleccionismo durante algunos minutos. Casi inmediatamente, Whelan se levantó y empezó a escoger discos para ponerlos; parecía mucho más dispuesto a escuchar que a hablar. Pinchó unos cuantos temas de jazz y entonces, a petición mía, sacó “Drunken Spree”, en la que, según consta en el número seis del *78 Quarterly*, es la única copia conocida en el mundo. Antes de partir hacia Florida, Chris King² me había hecho asegurarle que le pediría a Whelan que me lo pusiese. También le envió un mensaje: “Por favor, saluda a Pete de mi parte y recuérdale que mi vida sigue relativamente incompleta y herida por el vacío, sin un 78 rpm de guitarra de Skip James”, me escribió en una nota. “Es verdad, no bromeo, tengo una copia buena de cada uno de los grandes blues del Delta (y del Hill County), menos de James. Pete tiene un bello ejemplar de ‘I’m So Glad / Special Rider Blues’, pero, diablos, lo que realmente desearía de él es ‘Drunken Spree’. Hazme un favor y recuérdale mi desesperación”.

“Drunken Spree”, como “Devil Got My Woman”, anda sobrada de motivos para desatar la avaricia: James regrabaría la canción en los sesenta, convirtiéndola en una dulce, casi coqueta, balada, mientras que la versión original de 1931 es una incontestable descripción del remordimiento que a veces acompaña el robusto consumo de alcohol. Prácticamente puedes escuchar la deshidratación y la humillación en la voz de James. Todavía no me había recuperado de la escucha del tema cuando Whelan me puso su grabación de country blues favorita, una canción titulada “Mississippi Bottom Blues”, de un intérprete particularmente oscuro llamado Kid Bailey. Se registró en 1929, en una habitación del Hotel Peabody, durante una sesión para Brunswick, sello fundado en 1916 en Dubuque, Iowa (más tarde se mudaría a Chicago). Hasta la fecha, sólo un 78 rpm de Kid Bailey ha aparecido: “Mississippi Bottom Blues / Rowdy Blues” (Brunswick 7114)³. Durante años, corrieron los rumores —susurrados entre coleccionistas— que aseguraban que en ese tema, que aparece acreditado a Bailey y a un Guitarrista Desconocido, éste podía ser Charley Patton⁴ o, en una versión

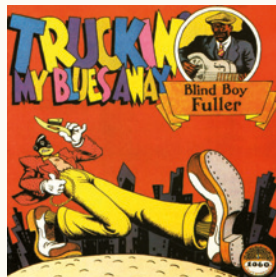
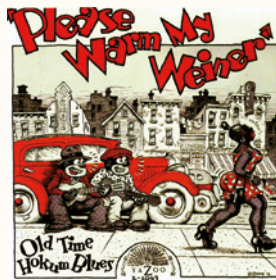
aún más intrigante, que Bailey era de hecho un seudónimo de Willie Brown, otro cantante de blues que ha confundido a los coleccionistas durante décadas.

Según los registros supervivientes de la compañía, el tal Willie Brown grabó seis canciones para Paramount Records en 1930: “Grandma Blues” / “Willie Sorry Blues” (Paramount 13001), “Window Blues / Kicking in My Sleep Blues” (Paramount 13099), y “M&O Blues / Future Blues” (Paramount 13090). Estas dos últimas, agrupadas en un 78 rpm, son las únicas que se han conservado intactas. El resto aún permanece prófugo de su descubrimiento. “Future Blues”⁵ es, como poco, una obra maestra: “Can’t tell my future, and I can’t tell my past”, gruñe Brown sobre una rápida y chispeante parte de guitarra. “Lord, it seems like every minute, sure gonna be my last”⁶ proclama, pulsando la cuerda más grave tan fuerte que uno imagina el traste de la guitarra doblándose hacia atrás. Es esa línea de bajo sincopada la que hace de la canción algo único. Las notas descendentes des-

criben en cierto modo (precisa y eficazmente) el desagradable sentimiento de estar despegado del tiempo.

El resto de discos de Brown han pasado a la historia como objetos míticos, temidos y sólo levemente imaginados. Alguien (sospecho que John Heneghan) incluso construyó un perfil de Facebook en su honor. La página incluye la foto de uno de sus discos perdidos, con las palabras “Kicking in My Sleep Blues” y “Willie Brown” transfiguradas, vía Photoshop, en un sello negro y dorado típico de Paramount. Cuando le pedí ser amigo —“su solicitud de amistad se ha enviado a The Missing Willie Brown”— mi invitación languideció durante semanas hasta que una noche fue admitida. Además de con Patton, Brown quizá tocó como segundo guitarra con Robert Johnson —“You can run, you can run, tell my friend Willie Brown”, canta Johnson en “Cross Road Blues”⁷— y Son House. Los coleccionistas difieren sobre las circunstancias que rodearon el disco de Kid Bailey: unos creen que Bailey era un seudónimo de Brown; otros, que la segunda guitarra la tocaba Patton. “Yo escucho una segunda guitarra ahí, y diría que quizá la toque Willie Brown. El tipo era poco menos que enano. Patton también era un hombre bajo. Les conocían como Los Dos Enanos cuando tocaban en tugurios”, me dijo Whelan mientras ajustaba su tocadiscos. “Nadie parece capaz de aportar ningún dato con visos de verosimilitud acerca de Bailey”. Quizá no sirva de mucho decir que “Rowdy Blues” de Bailey es muy similar a “M&O Blues” de Brown, que, a su vez, es una reinterpretación del “Pony Blues” de Patton, porque, obviamente, el género en aquella época era un organismo que reproducía esos patrones de repetición y homenaje.

Más tarde, de vuelta en Nueva York, mandé unos cuantos correos electrónicos a ver si averiguaba más detalles. Conocía de sobra los agujeros en nuestro conocimiento acerca de la primigenia historia del blues (no se conservan recuentos escritos de la mayor parte de las sesiones de grabación comerciales; bien porque no se guardaron o porque no sobrevivieron), pero no había caído en lo endeble que eran ciertas narraciones ni hasta qué punto esos misterios trataban de ser resueltos por parte de los coleccionistas. “Bueno, en mi opinión,



[Bailey] es sin duda Willie Brown. Sólo tienes que comparar la voz, que resulta a todas luces idéntica”, respondió el especialista John Tefteller. “¡Kid Bailey en Brunswick está en mi TOP TEN de discos favoritos de blues previo a la Guerra y poseo una copia en perfecto estado!”. “NO hay pruebas, en cualquier caso, de que Kid Bailey y Willie Brown sean la misma persona. Baso mi opinión en la mera escucha y comparación de las voces y los estilos de interpretación. Otros han llegado a la misma conclusión que yo, pero probablemente nunca lo sabremos con absoluta certeza, dado que no se rellenó una ficha de aquella grabación ni queda vivo nadie de los que participaron en ella. Sólo tenemos uno de los discos de Paramount de Willie Brown. Albergó la esperanza de que cuando los otros vean la luz (y opino firmemente que eso sucederá algún día) podremos compararlos con las canciones de Bailey, y apuesto a que llegaremos a la conclusión de que son la misma persona.”

King no estaba tan seguro; casi pude escuchar un gruñido de escepticismo atravesando la pantalla del ordenador. “Todo lo que se conoce sobre Bailey y

compañía está basado en especulaciones o por entrevistas con [los guitarristas de blues] Robert Wilkins y Furry Lewis, que grabaron en el Hotel Peabody de Memphis ese mismo día”, me contestó King. “Describieron a Bailey y a su compañero como tipos bajos y muy negros, pero dijeron que no los conocían”, continuó. “El rumor que acabó prendiendo es que los estilos a la guitarra eran exclusivos de Patton y Brown, o sea que tenían que ser ellos. Disiento rotundamente”. Primero, porque Brown, y especialmente Patton, eran descaradamente desinhibidos tanto en su forma de cantar como de tocar, llena de dinámicos, tableteos de la cuerda de bajo, aullidos y pulsaciones de agudos... Las grabaciones de Kid Bailey y el Guitarrista Desconocido son exactamente lo contrario; la interacción instrumental resulta bastante sutil. De hecho, ‘Mississippi Bottom Blues’ sólo tiene un elemento que puede considerarse de acompañamiento: una sostenida nota tocada como un intervalo disonante que secunda la melodía principal en los primeros cuatro compases de las partes primera y cuarta. Si los intérpretes son Brown y Patton, entonces debe de ser su actuación menos

inspirada y más tímida. Por otra parte, muchos otros guitarristas de Jackson y del Delta tocaron variaciones de ‘Pony Blues’; tal es el caso de Mattie Delaney, Tommy Johnson e Ishman Bracey. De modo que probablemente sólo se trataba de dos tipos que habían trabajado en arreglos limpios de esas piezas primigenias del blues del Delta y que después fueron tragados por el vacío”, concluyó.

Quizá no sorprenda comprobar que muy pocos coleccionistas se muestran ambivalentes con el asunto. El doctor David Evans, director del programa de Estudios Doctorales Regionales y de Etnomusicología de Universidad de Memphis, está de acuerdo con la teoría de Tefteller. En un artículo de *Blues Revue* de 1993, Evans admitió que había sido escéptico: “Muchos investigadores, yo incluido, preguntaron a Son House si había escuchado a Kid Bailey y si había tocado para él. El nombre no le decía nada, e insistió sin dudarle en que aquella era la voz de su amigo Willie Brown. Nadie prestó mucha atención a la opinión de Son House entonces. Las voces sonaban claramente distintas. La de Brown era áspera, grave y forzada; la de Bailey, más ligera y cantarina, como si el alias de Kid le fuese como anillo al dedo”. Sin embargo, años de metódica escucha habían hecho a Evans cambiar de opinión. Ahora veía “un gran número de símiles y correspondencias musicales” —que subrayó con espectacular detalle en su ensayo— como prueba de que Brown y Bailey eran la misma persona. “Es importante constatar que Bailey actuaba como si tuviera capados tres trastes de su guitarra”, aseguró en un correo electrónico. “Eso le empujó probablemente a agudizar la voz y a ofrecer texturas más ligeras. La presencia o ausencia de alcohol en la sesión de grabación pudo influir asimismo. Compara las melodías, las partes de guitarra y el fraseo rítmico vocal e imagina a Willie Brown cantando en lo más alto de su registro en un día en el que quizá no estaba tan borracho como de costumbre.”

Mi instinto me decía, por si sirve de algo, que King tenía razón. Las dos voces suenan similares, pero todo el blues de una determinada era responde a un idioma común, y hay algo salvaje que se pierde en la interpretación de Bailey —atribuible, tal vez, a su relativa sobriedad o a

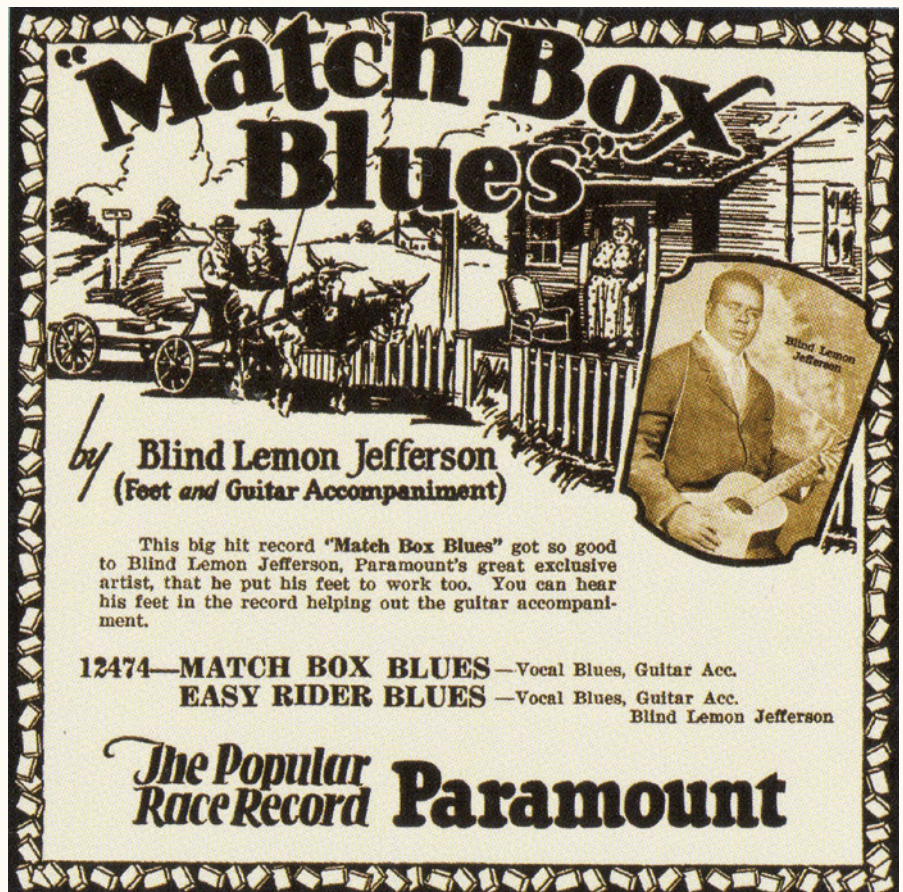
la afinación de su instrumento—. Pero me gusta pensar que la ferocidad que acompañaba a la forma de tocar de Brown no podía ser un asunto tan fácilmente diluible.

Con todo, al escuchar el disco en la habitación para la música de Whelan en Key West, con sus ventanas ensombrecidas por las gigantescas palmeras, no estaba pensando en Brown, ni en ninguno de todos estos misterios; estaba más bien concentrada en su voz, clara y resuelta, con ese diminuto temblor que sólo emerge cuando el tipo se queda sin resuello. Y no dejaba de preguntarme por qué los coleccionistas viven tan metidos en las minucias históricas cuando las interpretaciones en sí mismas son tan subyugantes. Por supuesto que resulta intrigante la historia sobre si Brown y Bailey son la misma persona, pero también lo es que ésa es la clase de dato al que prestaría atención durante un momento y después lo olvidaría de inmediato.

Eso me hacía sentir tonta y culpable. Como joven crítica, me había tenido que aprender el lenguaje de la crítica: los géneros y microgéneros, los fabricantes de guitarras y órganos antiguos, las alusiones a los sellos más oscuros y las recopilaciones que sólo lograron vender diez copias. Me impuse la obligación de memorizar datos sobre amplificadores, pedales, filtros, micrófonos, productores y años de lanzamiento, incluso aunque resultase un ejercicio depresivo, como si estuviese metódicamente enseñándome a mí misma a perderme en lo superfluo.

Cuando me preguntaba si simplemente es que yo era capaz de escuchar de un modo distinto —que quizá mi experiencia con la música fuera más emocional, más divorciada de sus circunstancias técnicas, más centrada en el todo que en las partes—, me mortificaba la idea de ser demasiado arrogante o estúpida. Y pese a todo ello, aún sentía que podía amar un disco más que cualquier otra cosa en el mundo sin tener la necesidad de memorizar su número de serie.

Ese abismo —que media entre una reacción estudiada y otra que nace de las entrañas— se hacía más evidente en el contexto específico del blues previo a la Guerra, un medio en el que la caza (y especialmente el consiguiente análisis) de los discos parecía ir en contra del espíritu fuera de la ley de su contenido. Con



unas escasas y notables excepciones, la música de blues era escandalosa y social, y sus creadores llevaron vidas de lujuria. Bebían, se peleaban y follaban sin remordimiento, e incluso a veces se apuñalaban los unos a los otros en la garganta.

Había algo incongruente en sentarse en una habitación tenuemente iluminada, retirar el polvo de un 78rpm de blues y anotar el número de serie en un cuaderno antiguo. ¿Por qué no bailar o sollozar o pillarse una cogorza y pegarle una patada a cualquier cosa? Algunos coleccionistas, era consciente, hacían exactamente eso, pero para otros, la experiencia de un disco de blues raro implica una especie de solitaria atención estudiosa, que por supuesto estaba bien; no hay una forma correcta de disfrutar de la música, y entiendo que cierto contexto y algunos detalles biográficos pueden ayudar a revelar una más grande y más rica fotografía de una canción. Con todo, sigo pensando que el camino que permitió a los seres humanos apreciar la música probablemente comenzó en un lugar más bien instintivo (el corazón, el estómago, las vísceras). El contexto era importante, pero nunca tan esencial para mí como el

modo en que mi sistema nervioso central se convulsionaba involuntariamente cuando Skip James abría su boca.

Estaba empezando a sospechar que la fijación del coleccionista por las nimiedades de tiempos pasados era un modo de mitigar este deseo: nuestra relación con la música es intensa, pero puede combatirse, al menos en parte, con un arsenal de verdades históricas. En su libro *Retromania*, Simon Reynolds sugiere que la inclinación por el coleccionismo de discos y su paciente memorización de hechos y cifras está “quizá relacionada con el impulso de dominar lo que te domina; acotar la música con una mapa de conocimiento sistemático es una forma de protegerte contra ese abandono de la conciencia que resulta el mayor don de la música”. Dado que los coleccionistas suelen ser personas que gozan de una escasa autoridad social, se “convierten en autoridades a través de su gusto y su sapiencia cultural”. Esto les protege y les hace poderosos.

Era posible, entonces, que la obsesión academicista del coleccionista —saber cosas como si Kid Bailey y Wilie Brown eran o no la misma persona— no se tratase sino de un velado intento de

aislar la práctica del coleccionismo de 78 rpm de los aficionados indeseados. Como hace un oso pardo salvaje con sus oseznos, los coleccionistas pueden resultar terriblemente protectores con su afición. Sea como sea, lo más increíble fue para mí comprobar lo que estos discos eran capaces de lograr en un contexto contemporáneo, el efecto que en mí tenían hoy.

“Mississippi Bottom Blues” es una canción triste que trata sobre defraudar a los demás y no ser capaz de colmar las expectativas que de uno tienen, sobre asumir tus deficiencias y emplearlas como una máscara. “I’m going where the water drinks like wine / Where I can be drunk and staggering all the time”⁸, canta Bailey. Lo más asombroso es que la confesión no suena resignada, sino más bien libre. Existe cierta inercia en su modo de tocar que invita a pensar que hay cosas que no se pueden ralentizar ni parar, por más que lo intentemos.

1. *Quarterly* se puede traducir por trimestral (N. del T.). 2. Renombrado coleccionista de blues (N. del T.). 3. Ambos temas, como los referidos de Son House, están disponibles en el indispensable *Son House and other Great Delta Blues Singers* (Document Records en su versión en CD y Monk en LP) (N. del T.). 4. Charley Patton fue un innovador cantante y guitarrista de blues, cuyos discos se encuentran entre los más apreciados por los coleccionistas (N. del T.). 5. También incluida en *Son House and other Great Delta Blues Singers* (N. del T.). 6. “No puedo predecir mi futuro / no puedo recordar mi pasado / Señor, me siento como si cada minuto / fuese a ser el último” (N. del T.). 7. “Puedes escapar, puedes escapar / Díselo a mi amigo Willie Brown” (N. del T.). 8. “Me iré adonde el agua se bebe como el vino / allá donde puedo estar borracho y tambaleándome todo el tiempo” (N. del T.).

Amanda Petrusich es periodista y crítica de música. Escribe regularmente en *Pitchfork*, es editora en *The Oxford American* y sus artículos han aparecido también en *The New York Times*, *The Atlantic*, *Spin* o *BuzzFeed*.
Copyright © 2014 by Amanda Petrusich, de su libro *DO NOT SELL AT ANY PRICE: The Wild, Obsessive Hunt for the World's Rarest 78rpm Records*, publicado por Scribner (Simon & Schuster).
Traducción de Iker Seisdedos.

TRABAJOS MANUALES

Sobre la *Anthology of American Folk Music*

Álex Sánchez



De la trascendencia musical, histórica y simbólica de la *Anthology of American Folk Music* del genial Harry Smith se ha dicho prácticamente todo. Los tres volúmenes que en su día (nada menos que en 1952) compiló Smith sirvieron para poner en valor la música tradicional norteamericana como ningún otro artefacto sonoro lo haya hecho, fueron responsables directos de la explosión del folk a finales de los años '50 y principios de los '60 en EE. UU. (y por ende en todo el mundo), pusieron al alcance —al pensarla en vinilo— de todos los públicos canciones sólo disponibles en rarísimos discos de 78 rpm (el propio Smith fue uno de sus coleccionistas más dedicados de todos los tiempos). Podemos decir, además, que fue una de las primeras *mixtapes* con vocación de tal: dividió las canciones en tres partes agrupadas por temática (*Ballads*, *Social Music* y *Songs*) y añadió extensas y cuidadísimas notas sobre los lugares, instrumentos, técnicas e intérpretes que aparecen incluidos en esta magistral recopilación.

Tras la reedición en CD en 1997 de los tres volúmenes originalmente ideados por Smith, un cuarto volumen largamente retrasado apareció por fin en el año 2000 bajo el título de *Rhythmic Changes*.

Tiene todo el sentido (poético, al menos) que sea Mississippi Records el responsable de la reedición definitiva en formato LP de la obra magna de Smith. El sello de Portland es uno de los principales responsables de un nuevo revival folk, en este caso de alcance mundial: alrededor del 80% de su ya extensísimo catálogo (que incluye vinilos y casetes, no CDs) lo conforman recopilatorios o álbumes originales que rastrean la pista de músicas tradicionales por todo el mundo.

El trabajo realizado para la edición de los cuatro volúmenes de la *Anthology of American Folk Music* excede cualquier expectativa y supera con creces a la práctica totalidad de ediciones *deluxe* de cualquier sello, histórico o contemporáneo. Cada uno de los cuatro volúmenes se presenta en carpetas *gatefold* de rígido cartón reciclado forradas de tela roja, reproducciones del arte original pegadas a mano y dos piezas de vinilo de 200 gramos por carpeta. Cada uno de los tres primeros volúmenes incluye, además, el facsímil de 24 páginas a tamaño A4 con toda la información detallada sobre las grabaciones, amplia bibliografía, dibujos de instrumentos y músicos y multitud de diagramas explicativos; todo ideado y ejecutado por el inigualable Smith.

Edición única de 2000 copias, con 200 de ellas presentadas en cajas de madera ensambladas a mano.

Más información en: www.thevinylfactory.com

PEREGRINAJES

—NYC—

Marcos Giralt Torrente



27/05

En el control adicional del aeropuerto por el que han de pasar los viajeros a USA, Orwell nos espera transfigurado en una empleada que pretende reconocernos a N y a mí. ¿Y si efectivamente fuese una lectora?

Dormito y leo *Modo linterna*, de Chejfec. Por momentos me parece estar leyendo a un primo criollo de Sebald. Río con frecuencia y me dejo deslumbrar por la inteligencia desplegada en algunos de los cuentos que tratan sobre los arrabales periféricos de allí adonde me dirijo.

Recién aterrizados, la encargada de la parada de taxis abronca a un conductor conminándolo groseramente a marcharse. No sé cuál ha sido su falta, pero parece imposible que excuse semejante estallido. Aquí los servidores de la autoridad, por mínimo que sea el ámbito donde la ejercen, se toman a rajatabla el axioma clásico de Hobbes acer-

ca del monopolio estatal de la violencia. Eso es lo que más me intimida cada vez que visito el país. Que el Estado aquí apenas sea una idea no lo hace menos perverso.

Al poco de llegar al hotel, me veo impelido a abandonarlo para correr a un canal de televisión en donde nos esperan a N y a mí para hacernos una entrevista. El control de entrada a los estudios, como el ambiente en la redacción y en la sala de espera a la que nos conducen en compañía de un senador y de su asistente, que han llegado al mismo tiempo que nosotros, no se diferencia del de otras radios y televisiones en las que he estado. Los mismos frutos secos enmohecidos, los mismos termos de café y zumos... La constatación es pueril, lo sé, pero no puedo evitar redundar en ella. ¿Acaso no estamos en el centro del mundo? Como si quisiera refutar mi escepticismo (o quizá apuntarlo), el periodista chileno que nos recibe, a quien por supuesto no conozco, me da re-

cuerdos de un amigo peruano que al parecer también lo es suyo.

Al salir de la televisión, camino de un cóctel al que —nos dicen— nos ha invitado un editor independiente de Nevada (sic), entramos en el primer pub. Bebedores solitarios que intercambian bromas encaramados a la barra. La más locuaz, una anciana desaliñada que ha llegado con andador. Observándola, me acuerdo de un borracho de Inishmore, la mayor de las islas Aran, que también necesitaba andador y que, después de trepar al taburete del único pub abierto, se transfiguraba en un daimon iracundo. *BASTARDS*.

En mi primer viaje a NY, en las Navidades de 1980, me sorprendieron los colores de la ciudad. En la omnipresente bandera, en las ropas de la gente, en los carteles publicitarios, en los coches, en los luminosos... Ese agudo contraste para alguien que venía de un país con los grises de la dicta-

dura aún recientes ha desaparecido casi por completo. La diferencia, en todo caso, ya no es una cuestión de variedad cromática, sino de densidad, de abigarramiento.

En mi segundo viaje a NY, en el invierno de 2002, R, en cuya casa me alojaba, me llevó al bar de bomberos irlandeses donde entonces escribía. Qué acogedor resulta el infierno de los otros en comparación con el propio.

La performance televisiva, de tres minutos, supongo que una píldora de relleno para un programa cultural de ínfima audiencia, tan sólo fue una mera preparación de lo que vino luego: el cóctel del editor de Nevada, que resultó tener lugar en un restaurante barbacoa con olor a ketchup quemado, la cena desafiante en un restaurante vietnamita de Chinatown mal elegido y los dos bourbon en un supuesto local chic/intelectual al que nuestra anfitriona nos lleva con ánimo de impresionarnos. En el país que ganó la Guerra Fría, los garitos nocturnos a la moda exhiben nombres y simbologías de su otrora enemigo.

Sigo pellizcándome la mejilla. ¿Por qué me resulta tan difícil recuperar la ilusión con la que antes viajaba, con la que antes leía, con la que antes escribía?

Exagero. Estoy, nada más, en el famoso bucle de la espera. Sólo que esta vez está siendo más larga.

Viajar acompañado no es viajar. Cuanto más rotunda es una frase, más dudas abre. Lo cual se aplica también a ésta.

28/05

La mañana del segundo día todo son nervios. Fumo mi primer cigarrillo en meses esperando el autobús que ha de llevarme a la feria del libro, fumo el segundo y el tercero. Me molesta la capitulación, ya que podría prescindir de ellos, pero todavía me abochorna más el porqué: mi incapacidad para soslayar esa liturgia de nerviosismo con la que trato de convencerme de la trascendencia de lo que me aguarda. Mentira. La mesa redonda sobre literatura traducida en la que participo y que justifica mi viaje de diez días a la ciudad es exactamente eso: una mesa redonda.

Y sin embargo debo sentirme afortunado. Lo soy. Esa conciencia convierte en más dolorosas las grietas a través de las cuales mi voluntad se diluye.

Siempre lo mismo: grietas que se traducen en días infértiles, días infértiles que se amontonan y se convierten en océanos, hasta que de pronto comienzo a creérmelo y simplemente me resulta imposible no escribir.

¿Siempre lo mismo?

A la salida de la feria, avanzamos por un tramo de la calle tropezando con los miembros menos veloces de un grupo de negras jóvenes que caminan torpemente sobre altos tacones rodeadas de orgullosos familiares. Ataviadas con togas y bonetes académicos, casi todas espléndidas, es evidente que vienen de una ceremonia de graduación. El gueto persiste incluso para quienes disponen de dinero con el que educarse.

Imprevista concesión al turismo. Paseo por el High Line. Cappuccino en una terraza. Una de dos: o los camareros son estudiantes de Columbia o de la NYU.

En el hotel, al entrar en el correo, la microscópica ilusión que este acto necesariamente entraña enseguida se ve defraudada por la acostumbrada morralla. Entre ella, la nueva entrega de la producción periódica de tres remitentes que, a excepción de uno de ellos con el que tuve trato, ni siquiera recuerdo conocer. Me pregunto qué tipo de vanidad o desesperación o incontinencia es necesaria para enviarle a alguien, sin que te lo solicite, los artículos que escribes. De hecho, es tan poco delicado que cada vez que envío a la papelería las crónicas sin leer de aquel al que sí conozco siento una descarga microscópica de mala conciencia.



Entretengo la llegada del momento de salir a la presentación de mi libro leyendo *Montauk*, de Max Frisch. 148 páginas con tesoros como éste: “*My Life As a Man* se llama el nuevo libro que trajo ayer Philip Roth al hotel. ¿A santo de que tendría yo que abrigar recelos del título en alemán: mi vida como hombre? Me gustaría saber qué alcanzo a averiguar acerca de mi vida como hombre escribiendo bajo la influencia del apremio artístico” O como éste: “No niego mi culpa. No es posible borrarla con largas cartas que explican a la hija adulta mi divorcio de antaño. Nuestra culpa tiene una utilidad; justifica muchas cosas en la vida de los otros”.

Frisch concluye de esa forma la descripción del reencuentro con su hija, madre a su vez de una hija que ya habla, y no me parece posible decir más en tan poco. La censura de la vida mediocre de la hija, de su plano resentimiento, siendo a la vez clarividente con el papel jugado por uno mismo en ello. Veloz, además: sin detenerse, apenas lo justo pero señalándolo todo, la edad de la propia amante, que es la misma que la de la hija, la labor de lana que está haciendo ella, la conversación en dialecto, el marido patán...

Lo pienso, sí: si no soy capaz de escribir con esa libertad, más me valdría regresar a la ficción.

Por la tarde, no encuentro taxi. Jim Jarmusch, *Noche en la tierra*. ¿En cuántos taxis me he acordado de ella? En esto también soy convencional. Llego tarde a la cita con FG, el presentador de mi libro, y bebo para entonarme lo mismo que él: un whisky y una cerveza. A continuación, en la librería, lo ya dicho tantas veces, aunque con el aliciente de que por segunda vez debo balbucearlo en inglés. Entre el público, cándidos latinos con inquietudes, algún traductor, algún agente... Absurdo. Si este decrepito negocio no fuera el mío, no iría jamás a una presentación. Qué distinto del placer de enfrentarse a un buen libro como el de Frisch. ¿Hace cuánto que no me sucedía? Mi envidia es doble, triple. Me veo reflejado en las descripciones de su peregrinaje de escritor por conferencias y salones literarios y me admira su entereza.

Efectivamente, me siento un impostor. Esa vieja servidumbre vuelve a asomar la cabeza.

La noche, en la descompresión, transcurre entre mezcales que espolean mi humor ácido y suben imprudentemente la cuenta del restaurante de ceviche y tamales, fusión de difusas cocinas latinoamericanas, adonde nos lleva FG.

Está M, que ha hecho coincidir un viaje a NY que tenía pendiente con este mío.

Máscaras. Envidia de los seres invisibles. En realidad deseos de desaparecer.

29/05

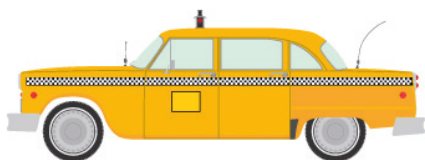
Como siempre que bebo, resulta ineficaz la pastilla con la que traté de asegurarme un sueño duradero. Trabajo la mañana en un discurso que debo leer en Roma el mes próximo, salgo velozmente a almorzar con M en el restaurante de pescado de Central Station —solitarios ejecutivos, familias acomodadas de atilda-

30/05

do aire provinciano, y un hombre con traje y sombrero blancos, híbrido entre Gay Talese y Tom Wolfe, sentado muy recto en la barra—, me equivoco pidiendo un sándwich de atún en lugar de una cremosa sopa de pescado como las que me han tentado y regreso al hotel para continuar con el discurso, que termino a tiempo de acompañar a N a un anodino musical de Broadway sobre los amores de una pareja de músicos callejeros. Todos los actores cantan, bailan y tocan mejor que solventemente varios instrumentos, y ese pensamiento tan banal, con el correlato de identificar luego a los menos virtuosos, basta para dejarme apaciguado de admiración casi toda la obra. ¿El impostor sacudiéndome otra vez la chaqueta? Hasta eso me parece ya demasiado viejo. Lo más memorable, un empalagoso mejunje de vodka y soda de fresa que pedimos durante el entreacto por imitación de quienes nos han precedido en la barra.

Noche divertida en un club de Soho con unos arquitectos amigos y tres tejanas desparpajadas que se les habían unido en otro bar y que se retiran remilgadamente antes de lo que habría querido alguno de los arquitectos. Antiguas *cheerleaders* de Austin olvidándose lo estrictamente necesario de sus maridos durante un viaje de convención. A la búsqueda del último bebedero, acabamos en un *afterhours* entablando alucinada conversación con dos perversos venidos de San Francisco —fotógrafo uno, director de publicidad el otro—, a los que acompaña una sonada alemanita vestida a la modosa manera de la antigua RDA. Vislumbres de vidas. ¿Es mi puritanismo paternalista lo que me hace compadecerme de ella o es que en realidad me gustaría estar en el pellejo de ellos?

En el taxi de vuelta al hotel, delirios autoconscientes de N, que afirma con vehemencia étlica haber perdido la noche de su vida al dejar marchar a los dos perversos con su promesa de bacanales. Está a punto de amanecer, y mi único deseo, leer al llegar unas páginas de Max Frisch, afortunadamente lo desbarata el sueño.



Por la mañana, se sube al ascensor del hotel una pareja de huéspedes —turistas europeos— recién duchada. Él, que consulta un mapa, se ha querido mimetizar con el ambiente poniéndose una gorra de béisbol con la visera en la nuca y lo increíble, el ridículo merecido, sucede cuando unos pisos más abajo entra otra pareja y el hombre, que, como el primero consulta un mapa, lleva también una gorra de béisbol puesta al revés. El rubor repentino que creo percibir en una de las dos mujeres, resumen de todos los hastíos matrimoniales, me hace temer que el ascensor vuelva a pararse y entre una tercera pareja y una tercera gorra de béisbol.

Nuestro hotel no ofrece desayuno. Tengo dónde elegir. A la derecha, nada más salir, un restaurante cafetería algo caro al que fui el primer día; justo enfrente, un despacho express de desayunos en servicio de plástico al que fui el segundo; y a la izquierda, en la siguiente manzana, la mezcla perfecta entre los dos anteriores: un bufé desayuno.

Es cierto que media ciudad habla español, pero también lo es que la ganancia es relativa. Muchos camareros se inquietan cuando les doy la comanda en nuestra llamada lengua común y prefieren pasar al inglés.

De camino a un lugar por decidir, no sé si Central Park, pierdo un amuleto que he tenido la debilidad de traerme y desando las calles en su busca. Me lleva toda la mañana, pero disfruto con ello. Encasquillarme en el castigo me permite terminar de recomponerme. Almuerzo con M y con mi editora neoyorquina, a la que sólo conocía por email, y visitamos luego la editorial para que me presenten al equipo de prensa que se ocupará de mi próximo libro. Su hospitalidad tan americana no esconde el hecho de que los minutos que nos dedican están cronometrados; ni yo quiero otra cosa. Recelo de los excesos ditirámicos a que puedan conducirme mi agradecimiento y deseo de mostrarme en extremo complacido.

Dejar atrás la mesa redonda y la presentación me ha quitado las telarañas. Esto es una isla de tiempo. Ya regresaré con vigor al continente.

Lygia Clark en el Moma.

Viajes en metro, triangulaciones, búsqueda de reminiscencias pasadas, presentación del libro de N y nueva cita con M para cenar en casa de un agente literario. El piso, un loft burgués decorado como el salón de

un arregladito hotel nórdico, tiene las paredes llenas de estanterías con libros de coloridos lomos que no me inspiran curiosidad, nuevos en su mayoría. Además de nosotros, hay dos parejas invitadas entre las que destaca una agente de ojos azules y pelo gris con quien flirteo veladamente mientras su marido, demasiado consciente de la superioridad de ella, se refugia en una afectada actitud desdeñosa. Americanos intentando agasajar a sus invitados europeos con una cena europea. Nuestro anfitrión, hiperactivo en su rol, practica un humor de estilo inglés, lleno de sobrentendidos y afiladas ambigüedades, que contiene, convencionalmente sumiso, cada vez que su gordita mujer hace una acotación. Imagino turbiedades. Alguien pregunta qué hay tras una puerta. Se nota que los anfitriones no han previsto algo así y que tampoco lo desean. No obstante, él se levanta y, con teatral naturalidad, deja a la vista el reverso vergonzante de la casa: un estrecho corredor, despensa y desahogo de trastos, donde él tiene su mesa de trabajo.

De madrugada, en un club subterráneo de jazz con N y A, tardo en descubrir que la música que suena proviene de una orquesta a mi espalda. N y yo hemos empezado a hilar el relato común de nuestro viaje a partir de un par de peripecias jocosas y reímos a cuenta de ellas.

31/05

Mañana ritual, en compañía de N, a la búsqueda de regalos. Ropa para J. No me avergüenza: añoro a mi hijo. Lo añoro y me atemoriza. Me siento de otra época distinta de ésta que es la suya. ¿Existe un futuro para los escritores? Cada vez estoy más convencido de que no. Lo mismo debe de pensar N, que tal vez por eso se lleva dos bolsas con ropa suficiente para los próximos diez años.

Tallarines con caldo frente a una de las esquinas del World Trade Center. A través de la cristalera alcanzo a ver lo que parece una masa de hierros oxidados con la forma de una máscara de *Star Wars* tumbada.

La tarde con A en una alta azotea de Brooklyn donde los inquilinos del edificio —una antigua fábrica de harinas— celebran una merienda comunal. La mayoría son noruegos, aunque también descubro indios, italianos, brasileños... Hay un pequeño huerto en jardineras plantadas sobre la tela asfáltica y niños pequeños que pasan frío mientras sus padres comen salchichas y ensaladas regadas con un batiburrillo de

malos vinos. ¿A qué se dedican? ¿Cómo han llegado a esta ciudad en la que el estar parece sustituir al ser? *Están*.



Al salir, la decepción: un restaurante cotelaría en un amplio edificio junto al río, con comensales amalgamados con el lugar comiendo pasta con la servilleta atada a la camisa y camareros celosos y uniformados que para nuestro infortunio nos vetan la entrada aduciendo el próximo cierre. Nos guía F, al que llevaba años sin ver. También él *está*, pero es tan delicadamente excéntrico que da gusto verlo. Nueva intentona fallida, esta vez en una ostería a la que F entra enviando besos con la mano a la camarera, y cena de consolación en un japonés del mismo Brooklyn.

Peregrinaciones apagadas por bares donde me aficiono al *Old fashioned*. Ciclistas. Una estrecha calle en curva, con comercios variopintos en ambas aceras, que estimula en mí la impresión de estar paseando por la vía principal y provinciana de una inconcreta villa turística norteaña cercana al mar. Planes de futuras citas con F que, mientras pronunciamos, sabemos ya incumplidos.

01/06

Paseando al tuntún por Queens en compañía de N, al final un excelente compañero de viaje. Nos cuesta dar con un bar donde hacer un alto, aunque la risueña camarera del único que por fin encontramos nos asegura orgullosa que ésa es zona irlandesa. Paisajes urbanos desoladores junto a atolones de confort pequeñoburgués. Almorzamos en un griego al lado de dos dominicanas que conversan de novios, operaciones estéticas y alquileres. Los dos sabemos que no debemos irnos sin visitar el Queens Museum of Art, pero lo dejamos tácitamente para otra ocasión.

Otra vez en Brooklyn, cenando ahora con la traductora de mi próximo libro. Como el restaurante donde me ha citado tiene nombre de pescado, al decidir el vino le propongo que, ya que vamos a comer pes-

cado, mejor blanco. No. Madre judía, padre pastor metodista y ella vegetariana desde la cuna. Jamás ha probado carne ni pescado. ¿No es una limitación para una traductora? Por supuesto me ahorro la estupidez. Tras dejarla en el metro, eludo las citas tardías previamente tejidas y me tomo una copa solitaria antes de regresar al hotel satisfecho con mi claudicación. La consecuencia de tantos años de bucear en la nada: ahora me conformo con poco.

Después de los de Chefec y Max Frisch, ninguno de los libros que he traído supera mi picoteo inicial. Tumbado en la cama, releo el último texto inacabado de mi libro puzle. Siempre he escrito a ciegas, pero, aunque la cantinela me sea conocida, ahora la bruma me parece más densa que nunca. Ya tengo tres piezas del rompecabezas y varias catas de diversa longitud del resto, pero aún no he resuelto algo básico: ¿me muevo en el territorio de la elipsis o en el de la autopsia?

Dudo cuál de las citas de Perec quitar:

“Esto es lo que digo, esto es lo que escribo y sólo esto es lo que se halla en las palabras que trazo y en los blancos que aparecen en los intervalos entre dichas líneas.”

“Escribo porque hemos vivido juntos, porque he sido uno entre ellos, sombra entre sus sombras, cuerpo junto a sus cuerpos; escribo porque ellos han dejado en mí su marca indeleble y porque su rastro es la escritura.”

El libro de Perec, *Wo el recuerdo de la infancia*, ya leído, me lo he traído en la bolsa del ordenador para el caso de que necesitara inspiración. Una referencia de Carrère me llevó a él. Pienso sin embargo en *Dora Bruder* y *Pedigrí*, con los que guarda tantos parentescos, por supuesto ambientales, pero también narrativos. Una relación, la de Carrère y Modiano, que siempre quise trazar, formulada a través de Perec. Sólo que Modiano, para mayor placer de sus lectores, es más pausado, menos nervioso, y eso es quizá lo que le aleja del genio que sí tiene Perec.

02/06

Terminan las noches de hotel, nuestra cicerone española emprende el regreso a Madrid y N y yo nos trasladamos a casa de A en Brooklyn. Tras instalarnos, A nos lleva a un mercadillo donde me hago, aliviado, con dos vistosos regalos (una pulsera de pasta de los años '70, color marfil, punteada de una estilizada franja de círculos naranjas y negros para L, y un apoyo libros de bronce de los años '40 o '50 con

la forma de un galeón sobre un mar picado para la casa gallega de mi madre). Almorzamos en el patio de un bistro, la pareja de la mesa vecina al oírnos hablar en español nos dirige la palabra y piropea cortésmente Madrid, donde él dice haber estado la primavera pasada trabajando como reportero gráfico. Una vez más constato con injusta sorpresa que esta ciudad está llena de gente encantadora. Sobremesa en una librería; compro lo último de Lydia Davis: *Can't and Won't: Stories*.

Alguien me ha dicho que ningún neoyorquino pisa jamás ninguna tapa de alcantarilla, ni ninguna rejilla de ventilación del metro, nada con tapa a ras de suelo que pueda vencerse, y me aplico el cuento.

Noche en Harlem, en casa de V y A. Escritores mexicanos y argentinos, conversación ingeniosa, risas y un porro que me deja volado y que me obliga a tomar un taxi para regresar en lugar de volver, como pretendía, en metro. Hace dos días perdí mis tarjetas y, antes que esquilmar a nadie, prefiero la economía de guerra.

Pensando acerca de Edipo Rey en la cama antes de dormir, me acuerdo del *Sófocles* de Reinhardt que releí hace poco y me pregunto para mortificarme si soy producto del destino o del carácter. Seguro que de ambos.



03/06

Tenemos que dejar la casa de A, porque llega su compañero de piso. A través de Airbnb alquilamos una habitación en una casa privada. Está a tan sólo diez minutos caminando de la plácida calle de Brownstone Houses donde habita A, pero parece un país distinto y definitivamente depauperado. Mulatos arrumbados en bancos y escaleras, o paseando desarbolados. La única extraña normalidad: cabezas de niños jaredíes que se asoman a las ventanas. Somos los únicos inquilinos de una casa desvencijada. Nuestro hospedero, sin embargo, nos pregunta si tenemos algu-

na sugerencia para mejorar el alojamiento. ¿Por dónde empezar?

Hay gente a la que aún no he visto: la escritora iraní a la que prometí llamar, el escritor americano amigo de G cuya novela tanto me gustó... Me repugna la idea de importunar.

En las Navidades de 1980 cenamos en un japonés con una pareja amigos de mi padre. De ella, rubia y vestida de ejecutiva, me dijo que era traficante de droga y de él, moreno y vestido como un elegante gangster italiano, que conducía un precioso coche antiguo y que llevaba muy mal los negocios de su esposa. ¿Dónde estarán ahora? Mi padre no había equivocado los papeles: al terminar la cena la mujer le pasó una bolsa al vacío con hongos alucinógenos. Hago la cuenta y sonrío admirativo de su osadía al hacerme partícipe de ello a mis doce años de entonces.

Cuando nos enseñó Harlem, no salimos del coche en el que nos llevaba un amigo suyo.

Imágenes primigenias, que se pegan y desbancan para siempre a sus sucesoras.

En la Public Library, en un diálogo entre dos jóvenes escritoras al que me invita la jefa de prensa de mi editorial. Aquí lo ceremonioso es dar espectáculo. Ni los escritores se hurtan.

Noche tranquila con A y N (¿es posible tal cosa en un local de conciertos con una orquesta de vientos tocando?), y regreso atemorizado a nuestro refugio.

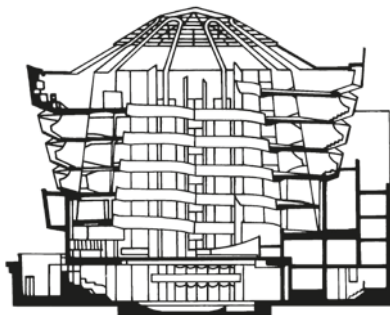


04/06

N quiere visitar Coney Island y, aunque no estaba en mis planes, me uno sumiso a su iniciativa. Al encaminarnos hacia allí durante el largo viaje en metro, me acuerdo de los crepusculares relatos neoyorquinos de Sergéi Dovlátov... Es el Coney Island que mejor retengo, y mi preconcebida visión apenas cambia tras el almuerzo temprano

en la terraza de un restaurante ruso en el cual su suspicaz encargada nos toma inicialmente por ucranios. Deshecho el equívoco al darse cuenta de que hablamos “el mismo lenguaje que en las cocinas”, despereza su mohína alegría eslava y nos permite fumar mientras esperamos el vodka y el borsch y los pelmeni que le pedimos.

De vuelta a Manhattan, por los altavoces anuncian que el convoy dará un largo rodeo. La mayor parte del pasaje se baja. Cabeceamos. Sólo nos quedamos una enlutada rubia de rasgos tártaros y nosotros. ¿Una viuda negra?



Futurismo en el Guggenheim. A, que se ha enterado de nuestra excursión rusa, nos cita en el Russian Samovar, que al parecer regentaban en los '80 el poeta Brodsky y el bailarín Baryshnikov. Seguimos con el vodka, pero ya no pienso en Dovlátov sino en Limónov, en cuando él y su más tarde malograda novia fueron recibidos como príncipes por la jet set cultural neoyorkina. Aparte de lo evidente, algo en la belleza gastada e inequívocamente triste de la camarera me los ha recordado.

Después de una hamburguesa y de abandonar el vodka por el *Old fashioned* en un civilizado club de fumadores, regresamos a Brooklyn. Acabamos en una discoteca de varias plantas. Encontronazo jovial con el spanglish al advertirnos el portero de que podemos fumar en *la rufa*. Bailamos bufamente canciones que los DJs abortan apenas empezadas y, a la hora de marcharnos, dejamos a A en su casa y la euforia en la que cabalgamos nos lleva a abandonar el taxi para continuar a pie. Por supuesto, nos abordan. Trato de mantener un perfil bajo mostrando mi cartera vacía, pero N, al ser interrogado de modo intimidante por sus playeras de blanco rico, sufre un brote psicótico que a la postre resulta genial y comienza a increpar a nuestro atónito asaltante

diciéndole que él es el blanco rico y nosotros los jodidos negros sin blanca. La carcajada resuena en toda la calle y, tras un intercambio de sarcasmos, el frustrado ladrón —por fortuna, con sentido del humor— se marcha dándose palmadas de incredulidad. Del siguiente peligro, un coche que nos rebasa al ralenti cuando de nuevo echamos a andar y que se detiene unos metros por delante con las puertas abiertas, nos salva un taxi milagroso al que me abalanzo.

05/06

A manezo con un té azucarado de jengibre con leche que N me ha traído gentilmente de la calle y que me transporta de golpe a Kenya, a los desayunos en casa de mi tía. Tengo 46 años, un hijo de cuatro, y no debería exponerme como anoche.

Desayuno en casa de A para despedirnos. Cuando ya estamos allí, vuelvo a salir para comprar pan, entro en un supermercado y, aturdido, indeciso, tardo en decidirme. Además de con el pan, regreso a casa de A con yogures y plátanos justo en el momento en el que una treintañera *wasp*, en atuendo corto de jogging, sale de allí con una bicicleta que acaba de venderle A. Incluso una pequeña transacción como ésta tiene el aire de una escena ya vista en cientos de películas.

En el metro, arrastrando maletas, últimos vislumbres: el collar tatuado sobre el pecho de una lolita puertorriqueña con camisa y botas militares que se deja mirar parada de medio lado sobre el andén; dos malos cimbreantes que me rozan al pasar y que se escabullen al descubrir, detrás de una columna, a una policía; las rastas de un compañero de ésta que patrulla en el interior de un vagón...

Aunque me he reservado el libro de Davis, mi temor principal, no poder dormir en el avión, resulta infundado. De los secundarios está hecha mi vida.

Mañana, Lisboa.

Marcos Giralte Torrente (Madrid, 1968) es escritor. Acaba de ganar en Italia el Premio Strega Europeo por su ensayo narrativo *Tiempo de vida*, libro por el que en España obtuvo el Premio Nacional de Narrativa en 2011. También es autor de las novelas *París* (Premio Herralde), *Los seres felices* y *Nada sucede solo* (Premio Modest Furest i Roca), y de la colección de relatos *El final del amor* (Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero).

2012 HINE SUNSHINE



GHETTO

Iván López Munuera

GHETTO

Pese a que en los últimos años se han dado nuevas nociones sobre los espacios de lo político y las distintas formas de activismo, los espacios de baile, el baile en sí y la música pop (o formas musicales populares urbanas, ya sean rock, punk, postpunk, disco, tropicalismo, psicodelia, tecno, electro, hip-hop...) siguen siendo percibidos como campos de alienación y banalidad. No hay más que repasar algunos acontecimientos producidos en las últimas décadas para descubrir que estas consideraciones siguen activas: desde la célebre “Disco Demolition Night” del 2 de julio de 1979, en Chicago, donde más de 20.000 personas quemaron LPs de música disco al grito de “Disco sucks”, aludiendo a cierta banalidad y “amaneramiento” de este género musical; hasta los sucesos del Madrid Arena en la noche del 31 de octubre de 2012, donde las víctimas de una avalancha humana producida por la incompetencia de los gestores del local fueron culpabilizadas por políticos, autoridades, parte de la sociedad e incluso medios de comunicación, insinuando un comportamiento imprudente y descontrolado de los participantes, vinculando lo festivo con un territorio de desapego y alienación.

Pero lo cierto es que la música popular, los sujetos involucrados (de músicos a fans) y los espacios donde ésta se produce (de los clubes a las redes sociales) son territorios de negociación y debate del activismo contemporáneo, lugares y cotidianidades en los que se performa lo político. Temas como el establecimiento de comunidades efímeras, la elaboración de espacios de discusión, la gestión de los cuerpos o la manera en que los sujetos son representados, se encuentran en el centro de unos activismos que deben ser reevaluados y tenidos en cuenta no como algo testimonial, sino como agentes que vehiculizan y construyen las disputas actuales.

1. VAMOS A PERMANECER PARA SIEMPRE

En 1990, una serie de *flyers* convocando a una *rave* para el 2 de junio fueron distribuidos por la ciudad de Manchester. En ellos se veía un dibujo infantil de unas casas bajo el llamamiento *Hulme Punx Picnic*, una fiesta con conciertos en vivo, un circo y muchas cosas más. Representaban Hulme Crescents, una serie de viviendas sociales creadas en 1972 para alojar a buena parte de la población manunciana. Dentro de las casas dibujadas, en una de las paredes, era legible un grafiti: *Sunshine Ghe-*

tto. Dos palabras que en apariencia sonaban contradictorias, pero que, al ser empleadas de forma conjunta, invocaban múltiples deseos y realidades: un gueto luminoso, un foco de marginación brillante, lleno de experiencias, actividades, sudor y fiesta. Unas palabras que reflejaban la imagen variable de Hulme Crescents, muy diferente a la de la fecha de su inauguración. Ya no era aquella promesa de un hogar moderno completamente equipado con espacios colectivos que auguraba un nuevo futuro para una ciudad en pleno desmantelamiento de sus infraestructuras industriales, principal foco laboral de la zona. En 1990, Hulme Crescents era visto como un gran agujero negro marcado por el paro, la pobreza y la violencia. Para algunos suponía un resto de la antigua Inglaterra que debía ser eliminado. Para otros, el más salvaje ejemplo de las excluyentes políticas neocapitalistas adoptadas por el gobierno de Margaret Thatcher. Ambos se ponían de acuerdo en un aspecto: estas casas ya no eran útiles para albergar a sus primeros destinatarios, aquellas estructuras familiares tradicionales basadas en padres y madres con hijos, sujetos ideales que protagonizaban las campañas de promoción y las memorias del proyecto. Hulme Crescents había dado paso a otra manera de entender la arquitectura y sus usuarios, conformando un nuevo sujeto: un usuario festivo que proponía otras maneras de habitar.

Hulme Crescents había nacido en la década de los setenta como un urbanismo abierto de bloques de hormigón para la clase trabajadora. Su modelo era Royal Crescent, en Bath, construido entre 1767 y 1774 por John Wood the Elder y John Wood the Younger. Las casas de Bath habían sido edificadas para la nueva burguesía con una estructura semicircular, propia del Neoclasicismo. Los arquitectos pretendían generar una tipología distinta que reivindicase la clase media como motor de cambio. La planta curvada hacía referencia, a su vez, a los círculos de Stonehenge, estableciendo una genealogía donde la tradición inglesa podía continuarse desde épocas prehistóricas hasta el mismo presente, vinculando lo aristocrático y palladiano con lo burgués, donde el hombre era el centro privilegiado.

Por eso, los arquitectos de Hulme Crescents, Hugh Wilson y Lewis Womersley, decidieron continuar estas formas y estas ideologías para dar paso a un nuevo futuro, poniendo en contacto lo eduardiano con los planteamientos del brutalismo y los

experimentos en vivienda que se habían estado desarrollando desde la construcción de la Unidad de Habitación de Marsella (1947-1952) de Le Corbusier. Una perfecta simbiosis entre los métodos fordistas de construcción y una forma de vivir que podría ser medida, equilibrada y pacificada bajo planteamientos de administración científica. Esta concepción resultaba fundamental para el proyecto de Manchester ya que, después de todo, cargaba con la imagen de ciudad deshumanizada tras la descripción que de ella había hecho Friedrich Engels en *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (1845), aquel reverso cruel de la Revolución Industrial, con sus condiciones de vida infrahumanas y sus jornadas laborales extenuantes. Hulme Crescents cambiaría este perfil, pero su rápido abandono, producido por la desidia de las administraciones, así como por la política de recortes del Estado central, lo convirtieron en un foco de marginación social. Lo que parecía un ejemplo más del injusto juicio sumarisimo que se estaba produciendo a la arquitectura del Movimiento Moderno desde mediados de los setenta (resumido en su incapacidad para dar respuestas a los retos urbanísticos de diferentes generaciones) se convirtió en el manifiesto de otra arquitectura y de otras posibilidades.

Todo comenzó con otra *rave* celebrada en 1989. Edward Hollis la describió así:

“Al principio fue sólo la continuación de una fiesta, unas cuantas personas reunidas en la cocina después del cierre de los clubes para seguir bailando hasta que desapareciera el efecto de la última droga, pero antes de que hubiera pasado mucho rato las cosas se les fueron de las manos. Todo el mundo se había traído a los colegas y pronto la cocina se halló tan atestada que nadie podía respirar, así que no digamos bailar. ‘Bruce’ tiene un vago recuerdo de lo que ocurrió: ‘Me acuerdo de Jamie dando con un martillo neumático contra la pared de su piso para abrir espacio para un club [...], pero terminó cargándose todo el equipo de su estudio. Había hecho un agujero en la pared que daba al piso contiguo, ¿sabéis? Y cuando apareció más gente, volvieron a hacerlo. Y cuando apareció más gente lo hicieron por tercera vez. Para cuando Jamie soltó el martillo neumático, había agujereado varias paredes y suelos, de modo que la antigua cocina era una caverna infernal en la que se embutían cuerpos sudorosos y donde retumbaba un bajo’.”



Sudor y fiesta: las brillantes políticas del Sunshine Ghetto



Hulme Crescents asomándose a su futuro

Los usuarios se habían apoderado de la arquitectura preexistente para dar cabida a las nuevas funcionalidades que exigían, invocando estéticas y programas muy diferentes a los planteados en un principio, generando una arquitectura vinculada con la música postpunk y las *raves* que formaban su día a día. Lo que parecía la imagen de un fracaso era en realidad la configuración de un éxito social distinto y la redefinición de un sujeto diferente. Como cantaban New Order en su canción *The Village* (quién sabe, tal vez sonaba al mismo ritmo que los martillos neumáticos de Hulme Crescents): “Cuando una nueva vida se vuelve hacia ti/ Y la noche se convierte en una bahía/ Vamos a permanecer para siempre”.

Lo inesperado del programa social apuntado en los Hulme Crescents se había hecho visible precisamente a través de aquello que había provocado su rechazo: su superficie, su aspecto, cierta visión de lo incompleto y lo perecedero, tangible en sus muros derruidos y sus estructuras provisionales. También en sus sujetos, festivos, sudorosos, con un programa político muy diferente del propugnado por los arquitectos, por los deseos de las administraciones y por el día a día de sus primeros habitantes. Su proyecto político no estaba basado en una agenda cerrada, con un manifiesto, con una estructura vertical en la toma de decisiones y una serie de puntos delimitados, sino en una redefinición constante de sus objetivos que se performaba y se construía al mismo tiempo que se iba produciendo, en muchas ocasiones de manera inconsciente entre los propios sujetos que la llevaban a cabo. Porque puede que estos DJ's, fiesteros, músicos e invitados no

fuesen conscientes del desafío que estaban llevando a cabo (una cierta displicencia y contrahegemonía a las políticas gubernamentales, un activismo biopolítico del día a día, un cuestionamiento de la estructura tradicional de la familia por medio de sus comunidades efímeras, una construcción nueva del cuerpo mediante la experimentación química, un subrayado de lo afectivo y lo emocional como aspectos constitutivos de lo cotidiano), pero el resultado era el mismo: un *Sunshine Ghetto* donde lucía el sol de un nuevo activismo.

2. TODO SUCEDE EN LA PISTA DE BAILE

Estos sujetos variaban la concepción de lo político a través de los conciertos, *raves* o reuniones de los que formaban parte. Y lo hacían mediante una acción performada, una concepción del activismo que, después de todo, se había estado desarrollando durante varias décadas en distintas partes del mundo, por ejemplo, en Nueva York. Mucho se ha escrito de la importancia de los sucesos de Stonewall Inn en junio de 1969 para la configuración del activismo LGBTQQ. La historia es bien conocida. Tras la muerte de Judy Garland, una serie de personas se reúnen en Stonewall Inn, en Manhattan, para celebrar la figura de la estrella. La policía de Nueva York hace una de sus habituales redadas para cobrar un ilegal “impuesto de recaudación” y detener a algunos de los allí presentes, práctica común en los locales frecuentados por el público LGBTQQ. Pero esta vez deciden resistir, echar a la policía y levantarse para reclamar sus derechos. Durante días perma-

necen en el local, llamando la atención de los medios sobre la situación de la comunidad y reclamando igualdad de derechos. El éxito de este levantamiento quedará fijado por la celebración del Orgullo Gay y por la inclusión de lo LGBTQQ en las políticas gubernamentales.

Que esto se produjese en un bar, en una pista de baile, no es algo anecdótico. El DJ Jorge La Torre explicaba cómo cuando llegó de París a Nueva York por primera vez a finales de los sesenta, Stonewall Inn y su pista de baile era el lugar donde las cosas sucedían (todo tipo de cosas). Y esto era así por la construcción política de lo festivo que había venido formándose en los años precedentes. En Nueva York, uno de sus orígenes más sofisticados se hallaba en Upstate, en Fire Island, un territorio de experimentación para todos aquellos clubes y discotecas que iban a colonizar la gran manzana durante las décadas de los sesenta y setenta. A un par de horas en coche o tren desde Manhattan, Fire Island era una zona semivirgen que se encontraba frente a Long Island, una estrecha lengua de tierra a la que era posible acceder a través de un barco. Casi un remanso forestal a lo Thoreau que, año tras año, verano tras verano, era ocupado por los neoyorquinos para tratar de escapar del calor. Desde los años 20 era considerado un destino turístico gay, no tan glamuroso como los Hamptons ni tan popular como Coney Island.

Una serie de promotores festivos decidieron abrir allí diferentes espacios que ejerciesen de laboratorio para lo que después podrían desarrollar en sus locales de Nueva York durante el resto del año. Aquellas fiestas,



Activistas de Hulme Crescents en pleno picnic



Todo sucede en la pista de baile: exterior de The Stonewall Inn en la actualidad

un poco improvisadas pero muy efectivas, que estaban dando lugar a The Loft en Manhattan, encontraban su eco en clubes como los abiertos por Michael Fesco, en especial el Boom Boom Room, el Cherry Grove o el Ice Palace. En Fire Island era más fácil escapar del escrutinio continuo de las autoridades, aquellas que en la década de los sesenta seguían considerando ilegal un espacio para el baile donde sólo hubiese hombres (según la legislación de Nueva York, debía haber al menos una mujer por cada tres hombres). Podía experimentarse en música, generando nuevas mezclas y sonidos diferentes a los habituales en las pistas de baile, como el gran éxito de Olatunji y sus *Sounds of Drums*. En arquitectura y decoración, basándose en tradiciones efímeras y colectivas: desde banderas de papel a colchonetas y muebles playeros. Los códigos de vestimenta eran cambiantes, auspiciados por el ambiente veraniego, donde se mezclaban los habituales *outfits* S&M de cuero y correas con los pantalones cortos, la ausencia de camisetas o los peinados y maquillajes extremos. Por supuesto, la experimentación química a través de distintas drogas y alcohol. Y, sobre todo, empezaba a ser valorada la posición del DJ para la configuración de la fiesta. Ya no era un listado de grandes éxitos puestos en serie, desconectados de lo que ocurría en la sala (como una radio), sino que autores como David Mancuso, Frankie Knuckles o Patrick Cowley iban haciendo sus *playlists* a través de las reacciones de los bailarines.

Todo ello conformaba un tipo distinto de habitante, consciente de las disidencias que podía albergar a través de su cuerpo y de su interacción con los demás. Un fiestero

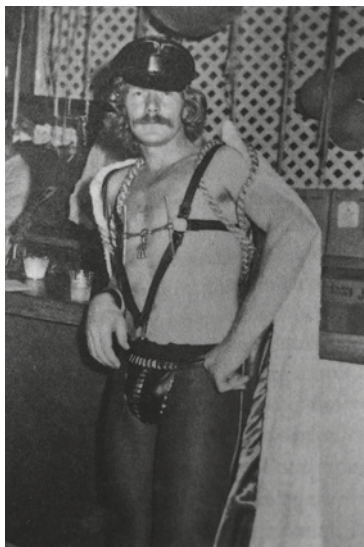
disidente que generaba política a través de activismos blandos, como el maquillaje o el vestuario. Después de todo, como reseñaba Tim Lawrence, los principales sujetos que frecuentaban estas fiestas eran aquellos que se hallaban marginados en la representación de las políticas del momento, en pleno periodo Nixon, y que luchaban por visibilizarse y canalizar sus protestas: gays, lesbianas, transgénero, negros, latinos, mujeres. A través de sus relaciones, de sus experimentaciones, sus afectos y sus bailes generaban un corpus político bien distinto al que solía aparecer en los medios. Todas estas tentativas pasaron después a Nueva York a través de clubs como The Mudd Club, Studio 54, Paradise Garage, Danceteria o La Escuelita, modelo para discotecas de todo el mundo. En estos lugares, las políticas eran performadas, haciendo explícito un tipo distinto de activismo, donde lo emocional y afectivo estaban en el centro, algo que no siempre había sido tenido en cuenta. Fue en ellos donde, tiempo después, se organizaron marchas colectivas, medios de comunicación, manifiestos y propuestas legislativas para reivindicar todo tipo de cambios políticos, algo perceptible en las historias de coaliciones y discusiones generadas a través de la irrupción del SIDA.

3. IS FEMINISM DEAD?

Esta performance de lo político (o que el activismo se producía a través de su puesta en escena) bien la conocían y la desarrollaron las componentes de las Riot Grrrls, con Bikini Kill y su cantante Kathleen Hanna a la cabeza. En 1992, sólo un par de años después de las

raves de Hulme Crescents, en el Sanctuary Theatre de Washington DC, Hanna cantaba *Silence inside of me silence inside* para gritar que la lucha por los derechos de la mujer continuaba. Y es que, desde hacía algunos años, en la ciudad de Olympia se habían estado gestando algunos grupos comandados por mujeres que mezclaban la tradición pop y rock de las mujeres en la música (reivindicando sus trayectorias y su importancia) con el punk (en especial su llamamiento inmediato y su estilo *do-it-yourself*). Grupos como Bikini Kill, Bratmobile o The Butchies exigían un cambio en las políticas del estado, los sistemas de representación de género y la gestión de los cuerpos a través de sus canciones, sus fanzines y su acción variada. Su intención era clara, hacer un llamamiento por la continuación de la lucha feminista.

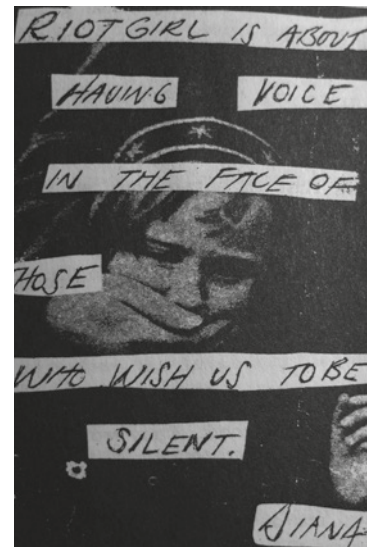
Después de todo, en 1989, un par de años antes del concierto de Bikini Kill en el Sanctuary, la revista *Time* había decidido dedicar un número que, en un principio, debía titularse "Is Feminism Dead?" (¿Está muerto el feminismo?). Un titular que fue cambiado debido a un reciente número de la misma publicación con esta pregunta pero referida al gobierno. Al final se tituló "Women Face the '90s" (Las mujeres encaran los noventa), firmado por Claudia Wallis, y en él se aludía a cierto desapego de las generaciones más jóvenes por el activismo, el tipo de retóricas que después fructificarían en el apelativo "Generación X", banalizando a todo un segmento de la sociedad, señalando que las nuevas generaciones estaban adocenadas, no deseaban luchar y su estilo de vida se basaba en el consumismo.



Michael Fesco en The Ice Palace en 1970



Frankie Knuckles hinchando globos para la pista de baile de Gallery



Nada de ser silenciadas, la lucha feminista continúa

Al mismo tiempo se decía que la igualdad era un hecho, el feminismo se encontraba agonizante entre discusiones académicas y no había relevo para figuras como Gloria Steinem o Angela Davis. Era un año en el que, al final de la era Reagan, sólo un 33% de mujeres estadounidenses se declaraba feminista.

En realidad, lo que había cambiado no era la lucha, sino la forma de encarar el activismo feminista, como demostrarían no sólo las Riot Grrrls, sino ensayos como *Backlash* de Susan Faludi, publicado en 1992, que se mantuvo en las listas de los más vendidos durante meses en Estados Unidos y donde se hacía un repaso de todas las políticas de división de géneros que aún resultaban operativas. Las Riot Grrrls, ya fueran sus cantantes, grupos o fans lo sabían bien. Por eso, un par de días después del concierto del Sanctuary, organizaron con diferentes colectivos la marcha de 1992 contra la supresión del aborto como un derecho fundamental, en un momento en que dicha discusión estaba teniendo lugar en el Capitolio. Fue la mayor protesta en el National Mall de Washington desde la época de la guerra de Vietnam, con más de medio millón de asistentes. El aborto se hallaba en el centro de las disputas, invocando la construcción, propiedad y discusión de los cuerpos. A través de sus canciones, camisetas y fanzines encontraron un medio distinto para dar visibilidad a sus activismos. Con letras, eslóganes e imágenes cargadas de ironía y furia, relataban cómo en aquellos años una mujer era golpeada en su entorno doméstico cada quince segundos, cómo la mitad de los casos de mujeres asesinadas

habían fallecido a manos de sus maridos o novios o cómo una de cada cuatro mujeres había sufrido abusos sexuales antes de cumplir dieciocho años. El feminismo no había muerto sino, como cantaba Hanna, habían querido silenciarlo. La música lo llevaría a otros lugares.

La actualidad del activismo político relacionado con la pista de baile está ahí. Ya no se trata de reconocer la dimensión política de la música solamente a través de las letras de las canciones, es decir, un "lirocenismo" en el que el mensaje directo, casi panfletario, pesa más que la trayectoria posterior que tiene la música. Porque en ocasiones se ha podido ver el poder de la música como generador de activismo a través de traslaciones directas del mensaje, como los casos de cantautores que a través de las letras de sus canciones denunciaban una situación en particular (como los casos de Víctor Jara, Bob Dylan, Tom Morello o Joan Baez, por poner algunos ejemplos) o como acompañamiento de las manifestaciones (casi bandas sonoras establecidas a través de orquestas, conciertos improvisados o soflamas pronunciadas con más o menos ritmo). La política de la música y de la pista de baile se produce también en lugares inesperados, espacios que parecen apolíticos pero que, como se ha visto a través de diferentes ejemplos, también configuran otras formas de ejercer el debate.

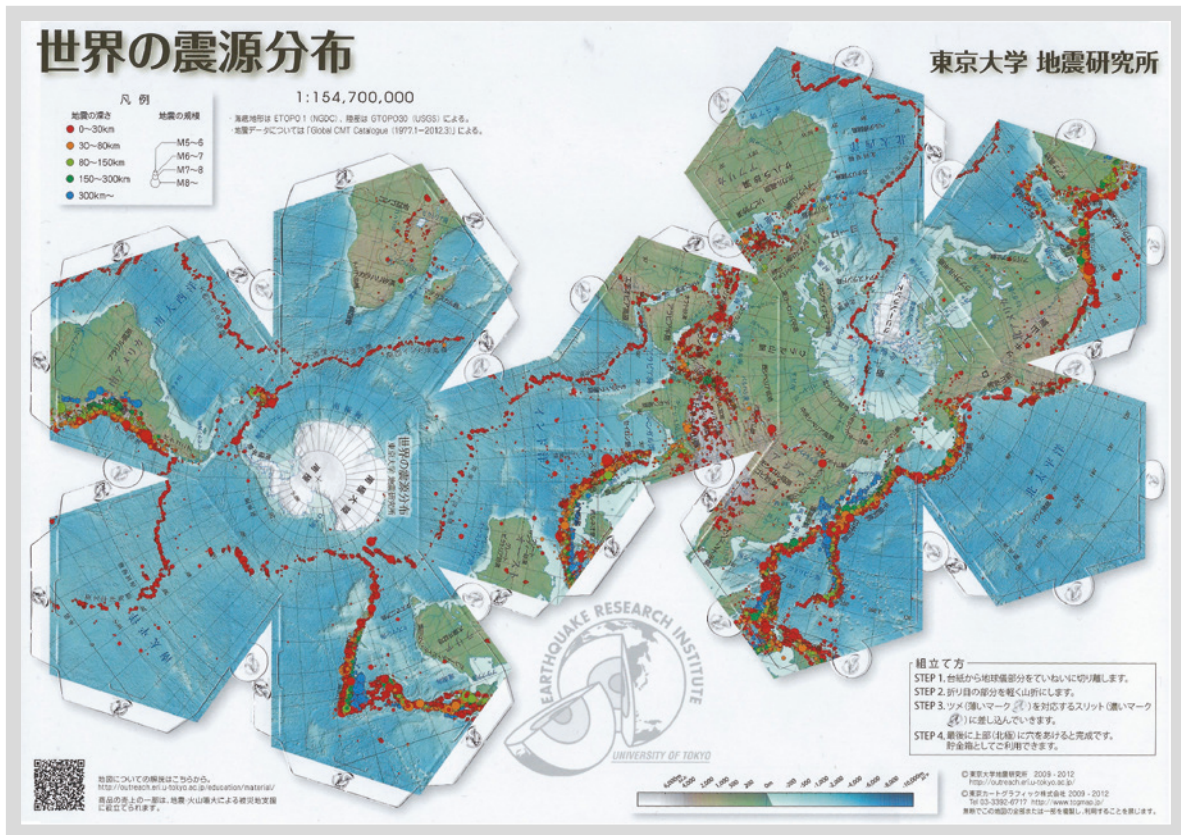
Y es que la trayectoria de estas músicas, las reinterpretaciones que hacen los fans, las contaminaciones que alteran su sentido a través de sus mediaciones, de sus reproducciones, conforman una agenda activista diferente. Esto pudo verse hace poco

a través de las canciones de El Générale (Hamada Ben Amor), en Túnez, durante los sucesos que después han venido a conformar la Primavera Árabe. Las tradiciones del hip hop se mezclaban con denuncias específicas y el día a día de las condiciones de los tunecinos bajo el régimen de Zine El Abidine Ben Ali. Sus temas no sonaron como acompañamiento de la Revolución del Jazmín durante 2010, sino que ayudaron a configurar la agenda de las denuncias. Sus canciones continuaron una tradición distinta del activismo en la música, que obligaba a tener en cuenta las agendas cotidianas, tal y como había sucedido en Hulme Crescents, Fire Island u Olympia. Y es que la música, los clubes, los fans y todos sus territorios intermedios están en el centro del activismo actual. Bailar no es permanecer ajeno a la realidad circundante o estar alienado. Bailar es una forma de experimentar, interactuar y performar posicionamientos políticos. Puede que sea festivo, sí, pero desde luego no es banal.

Iván López Munuera (Madrid, 1980) es crítico y comisario independiente. Entre sus proyectos destacan *Fan Riots* (Festival SOS4.8, 2014), *Pop Politics: Activismos a 33 Revoluciones* (CA2M, 2012-2013), o *Los Esquizos de Madrid* (MNCARS, 2009; Fundació Suñol, 2009; CAAC, 2010).

SEÍSMOS, VINO, ARTE

Manuel Saiz



Hasta el momento he experimentado siete terremotos. El primero fue cuando era niño, una noche mientras estaba viendo la televisión con mis padres después de cenar. Recuerdo cómo la lámpara de pie del cuarto de estar se deslizaba por el suelo, y las piezas de cristal de la otra lámpara que colgaba del techo comenzaban a tintinear. También creo recordar, pero podría ser sólo una ilusión brumosa, que en ese momento estábamos viendo un episodio de *Misión: Imposible*.

El segundo terremoto fue muchos años después, la primera vez que visité Tokio. En esa ocasión pasé un mes en casa de los tíos de una amiga, un edificio de madera en un pueblo al sur de Yokohama. Mientras estaba durmiendo en el piso superior de la casa, por la mañana temprano, me desperté repentinamente por el movimiento. Salté de mi futón y me dirigí, con dificultad para mantener el equilibrio, hacia la escalera. Cuando miré hacia abajo pude ver al tío de mi amiga en el piso de abajo, al pie de la escalera, mirándose y agitando las manos

mientras decía “*de nada, de nada*”, una de las pocas cosas que sabía en español.

El terremoto había sido leve, pero según pude saber después, lo que había producido un efecto tan espectacular era el hecho de que la casa fuera de madera. La flexibilidad de la madera y de las uniones ayuda a que la estructura pueda resistir terremotos más fuertes, por medio del generoso balanceo de todo el edificio.

Más tarde, en dos viajes distintos a Tokio, tuve la oportunidad de experimentar otros dos terremotos también mientras dormía. En ocasiones me he alojado en lo que se llama “mansión semanal”, una habitación muy pequeña en la que todos los servicios han sido construidos de forma integral y que, como su nombre indica, se alquila por semanas. Se trata de edificios de hormigón y la sensación del terremoto es diferente, más de vibración que de balanceo. El primero fue bastante fuerte y un amigo japonés me llamó justo después preocupado por mi reacción, pero no tengo el recuerdo de haber sentido mucha urgencia. Fue más

bien como estar esperando a ver qué era lo siguiente que pasaba. Este fué antes del gran terremoto de Tohoku de 2011, por lo que las expectativas eran diferentes.

Muy poco antes del de Tohoku, sin embargo, experimenté el más significativo de todos. Fui por la mañana a Shinjuku, uno de los distritos de negocios de Tokio. Estaba buscando una tarjeta de memoria especial para mi cámara de vídeo Sony y localicé una empresa que la vendía a un precio mucho más barato que las europeas. La tienda estaba en una tercera planta de un edificio como de unos 30 pisos. Me recibió un señor en una oficina en la que aproximadamente 10 personas trabajaban en mesas llenas de papeles, que me entregó dos productos diferentes en respuesta a la descripción escrita en un papel que le había presentado. Mientras leía las especificaciones de las cajas empecé a sentirme mareado. Por aquel tiempo empezaba a usar gafas para leer y pensé que me pasaba algo en la vista. Pero cuando la vibración incrementó me di cuenta de lo que estaba sucediendo. Levanté la mirada y vi al encarga-

do de la tienda observándome en actitud interrogativa, como si estuviera diciendo “¿te va a entrar el pánico?”, al mismo tiempo que miraba de reojo cómo temblaban los estantes, los archivadores y los tableros con anotaciones que colgaban de las paredes. Tenía las manos en el aire, planas a la altura del pecho, como si fuera capaz de controlar el movimiento con ellas. En 30 segundos todo había terminado y la vida continuó como si nada hubiera pasado. No hubo “pausa de después del terremoto”, ni comentario de alivio (ni de otro tipo) entre los colegas de la oficina. No hicimos ningún reconocimiento oficial del hecho de que habíamos tenido esa experiencia conjunta, una vivencia que estoy recordando seis años después y de la que me acordaré toda mi vida.

La construcción era muy sólida con gruesas columnas que ocupaban un buen porcentaje de espacio en la habitación. La imaginación que tenía del edificio derrumbándose estaba más inspirada en aquella imagen del terremoto de Kobe en 1995 en la que un rascacielos se había *tumbado* atravesando la calle en una pieza, más que en la de una montaña de ruinas como la del World Trade Center.

Por aquel entonces vivía en Londres. La calma que mostraron los japoneses durante esos incidentes y su preocupación por el bienestar de extranjeros inexpertos como yo me inspiró para escribir la sinopsis de una innovadora película de desastres: Un terremoto de 7,2 golpea el centro de Londres, destruye muchos edificios y extiende el pánico entre los británicos. Sólo los turistas japoneses que visitan la ciudad mantienen la serenidad, pronto han organizado los equipos de rescate, los suministros de alimentos y agua y han restablecido las comunicaciones básicas.

Recuerdo de otro terremoto más, que tuvo lugar en Italia en 2009. Estaba en Roma en una residencia en la Academia de España, un edificio del siglo XV. Mientras trabajaba en el ordenador, tarde en la noche, en la mesa del estudio, sentí que todo se movía. Fui al pasillo para ver si algún otro residente se había despertado, pero no había luces en el patio del edificio. A nadie parecía importarle. Regresé al estudio e intenté dormir. Me llevé un rato conciliar el sueño, porque el pensamiento recurrente que tiene que soportar uno después de un terremoto es que se va a repetir y mucho más fuerte.

Al día siguiente nos enteramos de que gran parte de L'Aquila, en la zona de Abruzzo,

en el centro de Italia, había sido destruida. Fue un 5,9 en la escala de Richter. Algunos de mis compañeros de residencia me aseguraron que lo habían sentido, y otros no se dieron cuenta de nada.

El estudio en el que vivía en la academia era una de las torres en una esquina del edificio, un cubo de unos 10 por 10 por 10 metros sin pilares. En circunstancias normales, al caminar por la habitación (y por todo el edificio, en realidad) se sentía el suelo rebotar, casi como en una atracción de feria. El aspecto de deterioro que tienen la mayor parte de los edificios romanos, y el de la academia en particular, podría hacer pensar que un terremoto es más peligroso en Roma que en Tokio, y una prueba de ello tal vez se pueda ver en el efecto que éste había tenido en L'Aquila. Pero también invita a pensar en la cantidad de terremotos que este edificio ha resistido durante los siglos sin sufrir más daños que esos que el paso del tiempo ocasiona.

Hace unos días estaba durmiendo en Sendagaya en Tokio, la primera noche después de llegar tarde a la ciudad y el séptimo terremoto de mi vida tuvo lugar. Al igual que en ocasiones anteriores, éste también me despertó. Pero tal vez debido al desfase horario, al despertar repentino, o al hecho de que estaba en una habitación que no conocía, necesité un poco de tiempo para reaccionar, para entender que me encontraba en Tokio y que lo que estaba sucediendo era un terremoto. En ese momento parecía la cosa más natural: uno llega a Tokio y es recibido por un terremoto de la misma forma que uno se despierta a media noche en Nueva York por las sirenas de policía o en Barcelona por el canto desafinado de un borracho en un *drinking city break*. Cuando empecé a darme cuenta de las posibles consecuencias, la cosa había terminado. También en este caso fue difícil conciliar después el sueño, pero como estaba tan cansado, al final lo conseguí.

Al día siguiente leí en el periódico que había dado 6,2 en la escala de Richter. El epicentro estaba cerca de donde me alojaba. *Japan Today* no daba noticia de daños importantes y no se había activado la alerta de tsunami. Sin embargo las personas con las que hablé durante los días siguientes me dijeron que había sido uno de los más fuertes después del de 2011. Desde luego, el más fuerte de mis siete. Esa noche tuve un episodio de “razonamiento compensatorio” y, al tratar de evitar una alarma excesiva que me

hubiera hecho sentirme como un extranjero sin experiencia, reaccioné en la dirección opuesta, subestimando los riesgos.

Tengo, por supuesto, todo tipo de excusas para haber actuado de esa manera. En primer lugar, en esos casos todo sucede demasiado rápido como para tener una opinión ponderada sobre los riesgos. En segundo lugar, no tengo una idea clara del curso de acción a tomar si este terremoto se hubiera ido revelando como de los realmente peligrosos. Supongo que, debido a la falta total de formación, me habría quedado en el mismo lugar, tratando de decidir algo. Y además tenía un conocimiento empírico por mis experiencias previas con terremotos en las que no había sucedido nada grave.

Pero la razón principal por la que tuve esta reacción es la extrema dificultad de evaluar la gravedad de un terremoto. Si uno no cuenta con instrumentos de medición calibrados, las variables son demasiadas e impiden realizar una lectura precisa de la situación. Hay muchas condiciones en forma en que se experimenta un terremoto que pueden cambiar la percepción de lo que está sucediendo, que le hacen dudar a uno de sus impresiones.

Algunas son físicas:

- La posición en la que uno se encuentra, si se está de pie o acostado, o sentado.
- El lugar en el que te sucede, si en la calle, en un edificio, en un ascensor ...
- Si es en un edificio, el tipo de edificio, el material (de madera o de hormigón) y cada uno con sus estructuras y respuestas al movimiento particulares.
- En qué planta está uno en ese momento.

Otras son psicósomáticas:

- Hora del día: mañana o tarde.
- Cansancio: has dormido bien, mal, has caminado mucho
- Lo que se ha comido
- Si se han tomado bebidas alcohólicas
- Si uno tiene una pierna entumecida, el teléfono le vibra o está sentado en una silla de masaje.
- El conocimiento que se posea de terremotos anteriores.

Y luego hay algunas en relación con el terremoto en sí mismo:

- El tipo de terremoto (ondas primarias o secundarias)
- La distancia al epicentro
- La profundidad del epicentro

Todo esto hace poco fiable la percepción de la intensidad de un terremoto que se está experimentando, porque eso sólo se puede medir en referencia a otros terremotos que uno ha sufrido, y la información que se tiene de ellos es demasiado confusa y sesgada (cuando no inexistente). Para determinarlo con precisión habría que tener algo similar al “oído absoluto”, la posibilidad que algunas personas poseen de conocer el tono de una nota musical sin ponerlo en relación con cualquier otra nota.

Para que una persona normal pudiera determinar la fuerza de un terremoto tendría que haber experimentado muchos en su vida, tantos como para ser capaz de aislar el movimiento del seísmo independiente de todas sus circunstancias, de verlo como un terremoto *sub species aeternitatis*, un terremoto considerado desde el punto de vista de la eternidad.

Se podría decir que esto es en lo que, por lo general, consiste el aprendizaje: experimentar repetidamente muchas variables de un fenómeno para, por medio de técnicas de ensayo y error, entender lo que hay de esencial y de circunstancial en uno en particular. Alguien que se ejercite de este modo en cualquier disciplina adquirirá pronto algún tipo de especialización. Los instrumentos que tenemos ahora a nuestra disposición, sin embargo, están disminuyendo en muchos casos las posibilidades de alcanzar la pericia necesaria para determinar el valor de los fenómenos que nos rodean. Por ejemplo, ya no intentamos una estimación aproximada de la temperatura que hay en la calle porque podemos ver una muy precisa en la página principal de nuestro teléfono. O un médico no aventurará un diagnóstico provisional de un caso hasta que haya visto los resultados de muchas pruebas producidas por máquinas.

Hay algunas áreas de la experiencia sin embargo para las que no hay ningún atajo, ningún instrumento puede ayudar a nuestra observación ni, por otra parte, tampoco limitarla. Son sobre todo las que están relacionadas con experiencias subjetivas, aquellas cuyo conocimiento no puede medirse por medios consensuados. El vino, por ejemplo, o los cigarros. Algunos hechos objetivos pueden hacer pensar que una botella de vino es de buena calidad, y en efecto uno siempre puede consultar los manuales para saber la calificación de la bodega en los rankings de calidad, o la excelencia de la cosecha de ese año o los procedimientos de envejecimiento y las condiciones en las que

se ha conservado la botella. Incluso cuando todos estos parámetros son correctos en lo que respecta a la botella a degustar, es difícil entender la calidad del vino. De hecho, el confiar excesivamente en esas *certezas* algunas veces invalida, o cuando menos altera seriamente, el criterio sobre la calidad del vino. Si uno se adhiere incondicionalmente a ellas puede que se equivoque por completo, como en el caso, por ejemplo, en el que el vino se ha picado.

Hay que beber un número considerable de botellas de una bodega concreta para diferenciar claramente entre las cosechas y los tipos de envejecimiento o entre las peculiaridades que diferencian a esa bodega de otras. Con el descubrimiento de cada diferencia el placer aumenta. El placer se encuentra en la apreciación de más y más diferencias. Cuando el vino del que se está *aprendiendo* es caro, una buena formación sólo se adquiere si uno es rico, o si se dedica al negocio del vino. Esto es debido también al hecho de que cuanto más se sabe, mejor se aprecian los vinos delicados y más se desprecian sucedáneos asequibles. Sólo cuando se bebe un vino que está más allá de las capacidades que uno tiene para apreciar el valor específico de esa bodega en particular, un vino que supera el grado de sutileza del juicio que uno tiene de su diferencia específica, es cuando uno está al borde de tener una *experiencia vinícola verdadera*, a punto de entender lo que es verdaderamente “un buen vino”. En ocasiones se confunden estos vinos con aquellos que simplemente están más allá de los recursos económicos que uno tiene para adquirirlos. El dolor es otra vivencia que se experimenta en su totalidad sólo cuando se recibe con una sutileza más allá de lo que se puede entender.

Así, una *experiencia sísmica verdadera* imagino que se da cuando uno entiende bien la intensidad de muchos terremotos y de repente uno es percibido como excepcional. Con el fin de valorar los terremotos como se aprecian los vinos uno tendría que convertirse en una especie de aventurero, como esos cazadores de tornados que se han equipado con todo tipo de instrumentos tecnológicos con el objeto de localizar, abordar, grabar y sobrevivir a los torbellinos. Excepto por el hecho de que nadie sabe con exactitud razonable dónde va a ocurrir un terremoto, ni siquiera cuando se dispone del equipo más sofisticado. Para eso hay que nacer y vivir en un país en el que, según las estadísticas y las configuraciones geológicas, hay mayor actividad sísmica que en otros.

La percepción del videoarte cambió radicalmente con la llegada de servicios como YouTube y Vimeo. Satisfacer mi interés por el medio supuso durante varios años un esfuerzo notable, ya que ver un número significativo de obras, cuyo conocimiento permitiera cierta calidad de juicio, requería muchos viajes, información, contactos y equipos: no había ediciones comerciales de DVD y las galerías no podían programar muchas obras, ni muy a menudo, sobre todo por las necesidades de equipamiento. Además, el medio exigía tomarse las cosas con calma. Se daba el caso de necesitar toda una tarde para visitar un espacio en el que sólo se podía ver una obra que había que observar durante un rato antes de saber si había valido la pena o si, al descorcharla finalmente, iba a resultar que estaba picada. Para entender algo de videoarte a final del siglo pasado uno tenía que convertirse en una especie de “cazador de videoarte”.

Existen claros paralelismos entre las técnicas para adquirir la capacidad de evaluar fiablemente la intensidad de los terremotos y las que se requieren para apreciar el arte que no responden sólo al hecho de que las obras de arte serias resulten tan aterradoras como los terremotos excepcionales. Una persona tiene que observar con detenimiento muchas obras de arte antes de llegar a un grado de destreza suficiente que le permita sentir la intensidad de la presencia del arte en la obra que se está contemplando. Una vida dedicada al arte consiste en buena medida en esta búsqueda de obras que observar, en la depuración de esa destreza. Hace falta disciplina, entrega continuada y sentimiento de inevitabilidad, ya que la habilidad nunca se llega a adquirir *del todo*. El arte viene siempre envuelto en un tejido institucional, una red de hechos ciertos y constatables, que impide su contemplación. Para entender el valor artístico de cada trabajo específico, para ver fugazmente el arte que hay en él, hay que perforar ese envoltorio. Con cada nueva capa que se atraviesa una nueva circunstancia se percibe como tal, distinta de la esencia del arte en la que antes se confundía, y puede entonces ser aislada, compensada y anulada. El arte es la obra de arte *sub species aeternitatis*, la obra de arte libre de todas las circunstancias espacio-temporales que la constituyen como obra.

Manuel Saiz (Logroño, 1961) es artista y escritor. En 2014 ha presentado trabajos en el Museo Reina Sofía de Madrid, en la 8 Bienal de Shenzhen y ha publicado *True Art Lovers. 101 ideas clave. One True Art Books*.

MARC MONZÓ JEWELRY





EEM,

ES UN ESTADO MENTAL CON LAS SIGUIENTES
MANIFESTACIONES:

EL ESTADO MENTAL,

PUBLICACIÓN IMPRESA
CON DISTRIBUCIÓN EN QUIOSCOS Y LIBRERÍAS

*

WWW.
ELESTADOMENTAL.
COM

DIETARIO
EEM,

EEM,
RADIO



EEM,
ESCAPARATE

EEM,
SUSCRIPCIONES

EEM,
APP

EL BUZÓN

**



@ElEstadoMental



www.facebook.com/RevistaElEstadoMental

* Distribuido en quioscos por GDE Revistas (902 107 581) y en librerías por Les Punxes (902 107 581) y Antonio Machado Distribuciones en Madrid y Castilla-La Mancha (916 324 893)

** La redacción se compromete a contestar toda propuesta que se ajuste a los objetivos de EEM,